LÉVI-STRAUSS

La otra cara de la luna

Escritos sobre Japón

Claude Lévi-Strauss hizo cinco viajes a Japón entre 1977 y 1988. Ya en el prefacio a la edición japonesa de *Tristes trópicos* había confesado que «Ninguna influencia contribuyó tan precozmente a mi formación intelectual y moral como la de la civilización japonesa». Pero ¿qué representaba esa cultura para un occidental como Lévi-Strauss? Para él atesoraba algunas lecciones incomparables. En particular, que para vivir en el presente no es necesario odiar ni destruir el pasado y que es una cultura consciente de que la humanidad ocupa esta tierra provisionalmente: este breve tránsito no le concede ningún derecho a causar daños irreversibles en un universo que existía antes que ella y que continuará existiendo mucho después.

La otra cara de la luna reúne por primera vez los diversos escritos, inéditos o publicados en revistas especializadas, que el antropólogo escribió entre 1979 y 2001. A través de ellos, el lector descubrirá que es capaz de franquear la inmensa distancia que nos separa de esa cultura extraña, no porque no exista esa distancia, sino tan solo, quizá, porque observar las diferencias nos muestra al fin cuán extraños somos nosotros mismos para los demás. Su variedad atestigua la mirada, tan profunda como generosa, que hizo de Lévi-Strauss una figura imprescindible, no solo de la antropología, sino de las humanidades en general.

epublibre

Claude Lévi-Strauss

LA OTRA CARA DE LA LUNA

Escritos sobre Japón

ePub r1.0
Titivillus 07.07.2021

Título original: *L'autre face de la lune*
Claude Lévi-Strauss, 2011
Prefacio: Junzo Kawada
Traducción: Elisenda Julibert

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Índice de contenido

Cubierta
La otra cara de la luna
Prefacio, por Junzo Kawada
La otra cara de la luna
El lugar de la cultura japonesa en el mundo
Las culturas son por naturaleza inconmensurables
Los grandes temas de la mitología universal
El motivo del objeto perdido
El «espíritu Jomon» y el «action painting»
De la imprevisibilidad de los seres
Un cartesianismo sensible
Sonidos, colores, olores, sabores, texturas
Principales diferencias entre el pensamiento oriental y occidental
La cara oculta de la luna
Ilusorio exotismo
Artes gráficas y cocina
El grito de los insectos
La liebre blanca de Inaba
El pájaro del trueno
La grulla y el cocodrilo
Referencias bibliográficas
Heródoto en el mar del China
Al este lo masculino, al oeste lo femenino
Ritos de iniciación de las mujeres
El grito del príncipe mudo
Sengai. El arte de adaptarse al mundo
Liberarse del dualismo

Grafitis y caligrafía
Domesticar lo extraño
La danza impúdica de Ame no Uzume
Una anciana mendiga
El egipcio Seth y Susanoo
Referencias bibliográficas
Una Tokio desconocida
Entrevista con Junzo Kawada
Fuentes
Créditos de las fotografías
Sobre el autor
Notas

PREFACIO

por
JUNZO KAWADA

Claude Lévi-Strauss hizo cinco viajes a Japón en compañía de su esposa Monique, entre 1977 y 1988. Poco antes del primero, en el prefacio a la edición japonesa de *Tristes trópicos*, el gran antropólogo evocaba su apego a Japón:

> Ninguna influencia contribuyó tan precozmente a mi formación intelectual y moral como la de la civilización japonesa. Sin duda, ello ocurrió por vías muy modestas: fiel a los impresionistas, mi padre, que era pintor, de joven había llenado un gran panel de estampas japonesas, y me regaló una cuando yo tenía cinco años. Todavía la contemplo: es una lámina de Hiroshige, muy descolorida y sin márgenes, que representa a unos paseantes bajo unos grandes pinos frente al mar.
>
> Conmovido por la primera emoción estética que jamás había sentido, usé aquella estampa para forrar el fondo de una caja que me ayudaron a colgar en una pared por encima de mi cama. La estampa formaba parte del paisaje que supuestamente se vería desde la terraza de aquella casita que, semana tras semana, me afanaba en llenar de muebles y de unos personajes en miniatura, importados de Japón, que conseguía en una tienda especializada de la calle de Petits-Champs de París llamada La Pagode. Desde entonces aquellas estampas se convirtieron en recompensas de todos mis éxitos escolares durante varios años. Poco a poco el panel de mi padre se fue vaciando en mi beneficio. Pero ni siquiera eso bastaba para colmar la fascinación que me inspiraba aquel universo que descubría a través de Shunsho, Yeishi, Hokusai, Toyokuni, Kunisada y Kuniyoshi… Hasta los diecisiete o los dieciocho años toda mi economía estaba destinada a acumular estampas, libros ilustrados, láminas y guerreros con sables, indignos de un museo (pues mis medios solo me permitían adquirir piezas humildes), pero que me ab-

sorbían durante horas, aunque solo fuera para descifrar laboriosamente —provisto de una lista de caracteres japoneses— los títulos, las leyendas y las firmas… De modo que puedo decir que toda mi infancia y una parte de mi adolescencia se desarrollaron en mi cabeza y en mi corazón tanto o más en Japón que en Francia.

Y sin embargo nunca he estado en Japón, no por falta de ocasiones, sino, sin duda y en buena medida, por temor a confrontar la inmensa realidad de lo que para mí sigue siendo «el paraíso verde de los amores infantiles».[1]

No obstante, no ignoro las elevadas lecciones que la civilización japonesa atesora para Occidente, si está dispuesto a escucharlas: que, para vivir en el presente, no es necesario odiar ni destruir el pasado; y que no existe ninguna obra de la cultura digna de ese nombre que no otorgue un espacio al amor y al respeto por la naturaleza. Puesto que la civilización japonesa ha conseguido mantener el equilibrio entre la tradición y el cambio, ha preservado la armonía entre el mundo y el hombre, y ha sabido evitar que este arruine y ensucie aquel y, en suma, puesto que sigue convencida, de acuerdo con las enseñanzas de los sabios, de que la humanidad ocupa esta tierra provisionalmente y de que este breve tránsito no le concede ningún derecho a causar daños irreversibles en un universo que existía antes que ella y que continuará existiendo mucho después, tal vez tengamos una auténtica oportunidad de que las sombrías perspectivas, al menos para una parte del mundo, en las que desemboca este libro no sean las únicas que les quepa esperar a las generaciones futuras.

De modo que nos reencontramos con un Lévi-Strauss enamorado de Japón en este libro que reúne por primera vez diversos escritos, inéditos o publicados en revistas especializadas, en ocasiones solo en Japón, escritos entre 1979 y 2001[2]. De la variedad de estos textos surge una mirada, si no indulgente, cuando menos generosa en ocasiones con los japoneses (al menos esa es la impresión que puede tener un antropólogo africanista como yo). Esa mirada fue exactamente la de Lévi-Strauss hasta el final de su vida, algo que atestigua en particular el prefacio a la última edición japonesa de *Tristes trópicos*[3].

Con el consentimiento de Monique Lévi-Strauss, le propuse a Maurice Olender incluir algunas fotografías, escenas de la vida cotidiana. Algunas se tomaron en Japón, en 1986, y otras en el Laboratorio de Antropología Social del Collège de France o de

la casa de Lévi-Strauss, en la calle de Marronnier. Y por último, algunos momentos singulares se fotografiaron en Lignerolles, en su casa de campo. Claude Lévi-Strauss fue enterrado cerca de allí, en el cementerio del pueblo, el 3 de noviembre de 2009.

LA OTRA CARA DE LA LUNA

EL LUGAR DE LA CULTURA JAPONESA EN EL MUNDO[4]

Es un inmenso honor para mí haber recibido la invitación del Centro Internacional de Investigación para los Estudios Japoneses, oficialmente fundado hace menos de un año. Me merece un profundo respeto esta institución y quiero dar las gracias a su director general, el señor Umehara Takeshi, así como a todos sus colaboradores. Pero también debo admitir que el tema del que me piden que hable, «El lugar de la cultura japonesa en el mundo», me parece de una dificultad tremenda. Por diversas razones, algunas prácticas y otras teóricas, me temo mucho que voy a decepcionarles y a mostrarme indigno de la confianza que han querido depositar en mí al invitarme.

Primero expondré las razones prácticas. Al margen de las razones de mi interés por el Japón y su cultura, de la seducción que ejercen sobre mí, de que reconozco la importancia del papel que desempeñan, soy perfectamente consciente de que mi conocimiento de su país es superficial. La duración total de mis estancias en Japón desde mi primera visita en 1977 no supera unos pocos meses. Más grave aún es que no leo ni hablo el japonés y solo he accedido —¡de un modo muy fragmentario!— a la literatura japonesa, desde la más antigua hasta las obras contempo-

ráneas, a través de traducciones francesas e inglesas. Por último, incluso aunque me fascina el arte y la artesanía japonesas, el modo en que he accedido a ellas es inevitablemente exterior: no nací ni me crie entre esas obras maestras, y solo muy tarde he tenido ocasión de descubrir el lugar que ocupan en la cultura japonesa los objetos de uso técnico o doméstico, y el manejo que de ellos se hace.

LAS CULTURAS SON POR NATURALEZA INCONMENSURABLES

A estas razones prácticas se suman otras, teóricas, que me hacen dudar igualmente de que yo sea capaz de responder a la pregunta que se me plantea. Pues incluso a pesar de haber consagrado toda mi vida al estudio de la cultura japonesa —lo cual no bastaría para hablar de ella de forma autorizada—, como antropólogo, sigo dudando de que sea posible situar objetivamente una cultura, sea esta cual sea, en su relación con todas las demás. A quien no ha nacido, ni se ha criado, ni se ha educado e instruido en una cultura, siempre le quedará un reducto inaccesible de la esencia más íntima de la misma, incluso si uno ha logrado dominar la lengua y todos los otros medios exteriores de aproximarse a ella. Porque las culturas son por naturaleza inconmensurables. Todos los criterios a los que podríamos recurrir para caracterizar una cultura o bien provienen de ella, y en consecuencia carecen de objetividad, o bien provienen de otra cultura, y ese mismo hecho los desautoriza. Para realizar un juicio válido sobre el lugar de la cultura japonesa (o de cualquier otra) en el mundo, sería necesario poder escapar a la atracción de toda cultura. Solamente si se cumpliera esta condición irrealizable podríamos tener la certeza de que el juicio no es tributario ni de la cultura sometida a examen ni de cualquier otra de la que el ob-

servador, él mismo integrante de una cultura, no puede desvincularse ni consciente ni inconscientemente.

¿Acaso existe alguna salida a este dilema? La existencia misma de la antropología depende de creer que sí, puesto que todo su trabajo consiste en describir y analizar culturas completamente distintas a las del propio observador y en interpretarlas en un lenguaje que, sin ignorar lo que cada cultura tiene de original e irreductible, permita al lector acercarse a ella. Pero ¿en qué condiciones y a qué precio? Para precisar los límites con los que topa el antropólogo, permítanme ilustrar mediante un ejemplo algunas de estas consideraciones que tal vez parezcan algo abstractas.

Aunque el oficio que ejerzo hace que me resulte muy difícil reconocerlo, me siento tan profundamente impregnado de las formas musicales que surgieron y se extendieron en Occidente en los siglos XVIII y XIX que, en general, las músicas exóticas apenas producen ningún efecto en mi sensibilidad. Les dedico un interés profesional, pero raramente me emocionan. No obstante, la música japonesa, que escuché tarde, es una excepción: me cautivó inmediatamente. Como esto me intrigó, me afané en instruirme recurriendo a especialistas para comprender las razones del encanto irresistible que ejercía la música japonesa en un oyente que carecía de preparación. Y entonces descubrí que, a pesar de ser pentatónica como en el resto de Extremo Oriente, la escala japonesa no se parece a ninguna otra. Se basa en la alternancia de segundas menores y terceras mayores, es decir, de intervalos formados respectivamente por un semitono y por dos tonos, con la posible alteración de un tono entero en el quinto intervalo. Mediante esta sucesión de oposiciones entre grandes y pequeños intervalos, la escala japonesa permite traducir los movimientos del corazón de un modo admirable. La melodía a ratos quejumbrosa, a ratos levemente melancólica, despierta, incluso en el oyente menos familiarizado con las tradiciones japonesas, ese sentimiento de «desgarro de las cosas» que constituye una es-

pecie de *leitmotiv* de la literatura del período Heian, de la que es un perfecto correlato musical.

Y sin embargo, en el momento mismo en que el oyente occidental cree captar la esencia del alma japonesa que revela la concordancia de dos registros, probablemente incurre en diversos contrasentidos. Detrás de aquello que percibe globalmente como «música japonesa» existen para un japonés diferencias determinadas por la época, el género y el estilo. Además, y sobre todo, la música que yo escucho no es demasiado antigua: data a lo sumo del siglo XVIII, de modo que es muy posterior a la literatura que creo reconocer en ella. La música que tocaba o escuchaba el príncipe Genji probablemente tenía otro carácter, próximo a las modas derivadas de la escala china, por más que aquella, muy parecida, nos parezca incapaz de evocar el sentimiento de la fugacidad, de la precariedad de las cosas, de la inexorable huida del tiempo…

Pero también podría ocurrir que los conocimientos inevitablemente cercenados de quien contempla una cultura desde fuera, los groseros errores de apreciación que está abocado a cometer, tuvieran su contrapartida. El antropólogo, condenado a ver las cosas únicamente desde lejos e incapaz de percibir el detalle, tal vez deba a esas carencias su sensibilidad para captar los aspectos invariables que se mantienen o se afirman en diversos planos de una cultura, unos aspectos que oscurecen precisamente las diferencias que a él se le escapan. Ocurre con la antropología lo que ocurría con la astronomía en sus orígenes. Nuestros ancestros contemplaron el cielo nocturno sin la ayuda de telescopios y sin ningún conocimiento sobre cosmología. Con el nombre de constelaciones identificaban en el cielo algunos grupos desprovistos de cualquier realidad física: cada uno de ellos estaba formado por estrellas que el ojo veía en el mismo plano aunque estuvieran situadas a distancias inmensamente distintas de la Tierra. El error se explica por la distancia a la que se encuentra el

observador de los objetos de observación. Sin embargo, gracias a ese error se detectaron muy pronto las irregularidades en el movimiento aparente de los cuerpos celestes. Durante milenios, los hombres se sirvieron —y lo siguen haciendo— de estas observaciones para prever la sucesión de las estaciones, para medir el flujo del tiempo nocturno, para orientarse en los océanos. No le pidamos más a la antropología; porque aunque jamás pueda disfrutar del privilegio, reservado a los nativos, de conocer una cultura desde su interior, la antropología sí puede al menos proponerles una visión de conjunto, reducida a unos contornos esquemáticos que ningún nativo podría obtener jamás, puesto que su situación carece de la distancia necesaria.

LOS GRANDES TEMAS DE LA MITOLOGÍA UNIVERSAL

Al hablar de la música, he comenzado mi exposición con una confesión. Permítanme que haga una más que contribuirá, espero, a comprender mejor la forma en que, como individuo y como antropólogo, comprendo la cultura japonesa.

Apenas en el intervalo de un año, visité en 1985, por primera vez, Israel y los santos lugares, y después, en 1986, en la isla de Kyushu, visité los lugares donde supuestamente se desarrollaron los acontecimientos fundacionales de la mitología japonesa más antigua. Mi cultura, mis orígenes, deberían haberme hecho más sensible a los primeros que a los segundos. Pero ocurrió lo contrario. El monte Kirishima donde descendió de los cielos Ninigino-mikoto, el *Ama-no-iwa-to-jinja* frente a la gruta donde se encerró Ohirume, la diosa Amaterasu, suscitaron en mí emociones más intensas que el supuesto emplazamiento del templo de David, la gruta de Belén, el Santo Sepulcro o la tumba de Lázaro.

¿Por qué? Creo que fue por la forma tan distinta en que ustedes y nosotros nos relacionamos con nuestras respectivas tradi-

ciones. Tal vez porque la historia japonesa, que empezó a escribirse en fecha muy tardía, tiene su raíz de forma completamente natural en los mitos. El paso de la mitología a la historia se opera con soltura, y más fácilmente, en la medida en que el estado en que han llegado esos mitos atestigua la intención consciente por parte de los compiladores de convertirlos en un preludio de la historia propiamente dicha. También Occidente tiene efectivamente sus mitos, pero desde hace siglos se empeña en distinguir lo que se debe a los mitos y lo que forma parte de la historia: solo se consideran dignos de interés los acontecimientos probados. Y ello da lugar a una consecuencia paradójica, ya que, si los acontecimientos referidos por la tradición se consideran reales, también debe ser posible localizarlos. Ahora bien, en el caso de los santos lugares, ¿qué garantía tenemos nosotros de que las cosas ocurrieron en las ubicaciones que nos dicen? ¿Cómo podemos estar seguros de que la emperatriz Helena, la madre de Constantino, que acudió en el siglo IV a Palestina para identificar los santos lugares, no fue víctima de la credulidad; y de que algunos siglos más tarde los cruzados no fueron víctima del mismo engaño? A pesar de los progresos de la arqueología, todo o casi todo sigue dependiendo de sus afirmaciones. Incluso aunque no se cuestione la veracidad de las Sagradas Escrituras, el visitante dotado de un espíritu objetivo se pregunta, no necesariamente sobre los acontecimientos narrados, sino si los lugares que nos muestran fueron los mismos donde tuvieron lugar aquellos.

Nada de ello ocurría en Kyushu: allí flotamos en una atmósfera francamente mítica. No se plantea la cuestión de la historicidad o, más exactamente, no resulta pertinente en ese contexto. Sin que resulte problemático, dos lugares pueden incluso disputarse el honor de haber acogido al dios Ninigi-no-mikoto al descender del cielo. En Palestina se exige a los lugares sin cualidad intrínseca de que se nutran de un mito, pero solo en la medida en que el mismo se pretende otra cosa: son lugares donde *real-*

mente tuvo lugar algún hecho, pero nada acredita que aquello ocurriera allí con certeza. A la inversa, en el caso de Kyushu, se trata de lugares de un esplendor incomparable que los mitos nutren, añadiéndoles una dimensión estética y convirtiéndolos al mismo tiempo en lugares presentes y concretos.

Para nosotros los occidentales, un abismo separa la historia del mito. En cambio, uno de los encantos más irresistibles de Japón se debe al hecho de que allí nos sentimos en íntima familiaridad tanto con la historia como con el mito. Incluso hoy basta contar los autocares que llevan a los visitantes a esos sitios sagrados para convencerse de que los grandes mitos fundacionales, los paisajes grandiosos donde la tradición los sitúa ahora entre los tiempos legendarios y la sensibilidad contemporánea, forman una continuidad vivida.

Esta continuidad debió impresionar inevitablemente a los primeros europeos que visitaron Japón. Ya en el siglo XVII, Kaempfer dividía la historia japonesa en tres períodos: fabuloso, incierto y verdadero; incluía pues el mito. Y a esa capacidad, reconocida muy pronto, de abarcar y reunir categorías que a nosotros nos parecen irreconciliables, cabe atribuirle, al menos en parte, la consideración que le concedieron a Japón los viajeros y los pensadores occidentales, antes incluso de conocer el país en profundidad. En una nota del *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, publicado en 1755, Jean-Jacques Rousseau enumera las diferentes culturas sobre las que nada o muy poco sabemos, y que urgiría ir a conocer *in situ*. Del hemisferio norte cita solo una quincena de naciones y concluye su reseña con estas palabras: «y sobre todo Japón». ¿Por qué «sobre todo»?

Una respuesta llegaría un siglo más tarde. Hemos perdido el recuerdo de la honda impresión que causaron en el mundo culto europeo las antologías de las tradiciones japonesas más antiguas —el *Kojiki*[5] y el *Nihon-shoki*— cuando Tylor, el padre funda-

dor de la antropología británica, dio a conocer sus líneas maestras en 1876[6], y cuando, en las décadas de 1880 y 1890, aparecieron las primeras traducciones inglesas y alemanas. Algunos no dudaron en ver en aquellos textos el reflejo más fiel del gran mito primitivo —el *Urmythus*, como lo llamaban los alemanes— que, según ellos, debía ser común a toda la humanidad desde el origen de los tiempos.

El *Kojiki* y el *Nihon-shoki*, aunque sus estilos sean en efecto muy distintos, uno más literario y el otro más erudito, entrelazan con una maestría insuperable todos los grandes temas de la mitología universal, y efectivamente en ambas obras esa mitología se funde gradualmente con la historia. Así se plantea el problema fundamental de la cultura japonesa: ¿cómo explicar que esta cultura, situada en el extremo de un continente inmenso, donde ocupa una posición marginal, y que atravesó largos períodos de aislamiento, haya podido al mismo tiempo, en los textos más antiguos, ofrecer una síntesis perfectamente elaborada de elementos que se encuentran dispersos en muchos otros lugares?

El problema no se limita solamente al mundo antiguo: en esos textos antiguos se encuentran muchos temas o motivos mitológicos presentes también en América. Aunque en este punto se impone la prudencia: todos esos temas comunes entre la América india y el antiguo Japón también se encuentran en Indonesia, y de muchos de ellos solo existe constancia en estas tres regiones. Puede excluirse de antemano la hipótesis de una invención independiente, dada la similitud entre los detalles de los mitos de las tres regiones. Pero ¿debemos entonces suscribir, como se hizo en el pasado, la tesis de que tienen un solo origen: tanto si se trata de que los mitos japoneses o de Indonesia viajaron independientemente en dos direcciones, como si se afirma que partieron de Indonesia y llegaron primero a Japón y después a América? Algunos descubrimientos prehistóricos recientes en Miyagi han sacado a la luz herramientas de piedra de unos cuarenta o cin-

cuenta mil años de antigüedad, vestigios de algún asentamiento humano que tal vez fue, considerando su ubicación septentrional, un lugar de paso entre el antiguo y el nuevo mundo.

En efecto, convendría no olvidar que, en muchos momentos durante las grandes glaciaciones e incluso en épocas recientes, aproximadamente entre doce y dieciocho mil años atrás, Japón estaba unido al continente asiático: formaba entonces un largo promontorio que se curvaba hacia el norte. En la misma época, Insulindia (es decir, el conjunto de las islas comprendidas entre, por una parte, Taiwán y Australia; y, por otra parte, Nueva Guinea y la península de Malasia) se encontraba en su mayor parte unida a tierra firme; por último, tierras emergidas, de una longitud de unos mil kilómetros, unían Asia y América en la zona que actualmente conocemos como el estrecho de Bering. Una especie de avenida terrestre rodeaba el continente y permitía a los hombres, a los objetos y a las ideas, circular libremente desde Indonesia hasta Alaska, pasando por las costas de China, Corea, Manchuria, el norte de Siberia… En diferentes momentos de la prehistoria, ese vasto conjunto debió de ser el escenario de movimientos de poblaciones en los dos sentidos. Así pues, más vale renunciar a buscar los puntos de origen. Todo parece indicar que los mitos constituyen un patrimonio común del que encontramos fragmentos aquí y allá.

EL MOTIVO DEL OBJETO PERDIDO

¿En qué consiste entonces la originalidad japonesa? El examen de un episodio de la mitología japonesa me ayudará a delimitar mejor esta respuesta. En 1986 tuve ocasión de contemplar, en la costa oriental de Kyushu, la gruta donde, según cuenta el mito, el pequeño U-gaya-fuki-aezu-no-mikoto fue criado y educado

por su abuela materna, con quien después se casó y terminó convirtiéndose en la madre del emperador Jimmu.

Estos episodios se relatan tanto en Indonesia como en América, pero lo más notable es que la versión japonesa es la más rica, y lo es en dos sentidos. Primero, es la única que abarca la secuencia entera, que incluye: un par de hermanos dotados de funciones complementarias; el motivo del objeto perdido cuyo propietario exige que se le devuelva; la visita a un rey o dios de los mares que no solo encuentra y devuelve el anzuelo perdido, sino que entrega la mano de su hija al hermano equivocado; y finalmente la prohibición, violada por el marido, de contemplar a su mujer cuando se acuesta —pues se transforma en dragón— y la partida definitiva de ella. Esta última parte tiene su análoga en Europa: según un relato del siglo XVI, el hada Melusina, casada con un ser humano, desaparece cuando su esposo descubre que ella es mitad mujer y mitad serpiente; pero antes da a luz a un hijo, uno de cuyos descendientes, más tarde, pretende desposar a su tía abuela materna. En la versión japonesa, el hijo de la princesa de los mares se casa con su tía materna; y resulta cuando menos curioso que en un mito sudamericano la historia de un anzuelo robado desemboque en un incesto con una tía (aunque en esta ocasión paterna). En cualquier caso, de la secuencia japonesa solo encontramos en Indonesia, en Europa y en las dos Américas unos pocos elementos que ni siquiera son los mismos aquí y allá.

Además de ser más rica, la secuencia japonesa presenta también una disposición más rigurosa. Si seguimos el desarrollo del *Kojiki*[7] y del *Nihongi*[8], constatamos que el relato mítico nos recuerda primero una oposición mayor entre la vida y la muerte, y luego la neutraliza introduciendo un término intermedio: la breve duración de la vida humana. Dentro de la categoría de los seres vivos aparece entonces otra oposición, esta vez entre dos hermanos que, en el eje temporal, son respectivamente el mayor

y el más joven, y en el eje espacial —pero igualmente funcional — se dedican uno a la caza y el otro a la pesca, es decir, a dos actividades ligadas a la montaña o al mar. Por sugerencia del más joven, los dos hermanos intentan neutralizar la oposición funcional intercambiando sus instrumentos: el anzuelo, el arco y las flechas. Fracasan, pero de ese fracaso mismo resulta un éxito temporal: durante el tiempo en que se mantenga la unión entre uno de los hermanos y la princesa marina, la oposición espacial entre la tierra y el mar parecerá superada. Pero solo un ser humano es capaz de conseguir reunir en su persona los dones del cazador y del pescador; una mediadora no puede revelar impunemente su doble naturaleza: la humana y la de monstruo marino. El precio que debe pagarse por la mediación es demasiado alto, de modo que los esposos se separan y la oposición espacial se torna irrevocable. El *Nihongi* lo dice explícitamente cuando concluye el episodio de la separación con estas palabras: «Por ello no existe comunicación entre la tierra y el mundo marino»[9]. Pero ¿acaso la naturaleza insular de Japón no convierte en algo consustancial esa oposición entre la tierra y el mar, y los esfuerzos impuestos a los hombres para intentar superarla?

Concluyamos el análisis. Al inicio de la secuencia, la duración abreviada de la vida humana aporta una solución a la antinomia de la vida y la muerte, que se desprende de la dimensión temporal. Al final de la secuencia la antinomia de la tierra y el mar, que se desprende de la dimensión espacial, también recibe una solución media: de su visita al rey de los mares, el héroe regresa convertido en dueño de las mareas, un fenómeno que unas veces da ventaja a la tierra sobre el mar y otras al mar sobre la tierra, pero que lo hace de acuerdo con un ritmo periódico que depende una vez más del orden temporal. Así se cierra el bucle, puesto que, con el nacimiento del emperador Jimmu, que se produce tras la resolución de estas oposiciones cósmicas, se sale del mito para

entrar en la historia, al menos de acuerdo con el espíritu de quienes escribieron el mito.

¿Qué cabe concluir de este ejemplo, al que podrían añadirse muchos otros procedentes de la antigua tradición mitológica japonesa? Ninguno de los episodios que he resumido le pertenece en exclusiva. Como ya he dicho, también se encuentran en diversos puntos del mundo. El motivo del intercambio fracasado se encuentra incluso en África (donde se sabe que se produjeron reiterados contactos con Asia). Pero en ninguna otra parte del mundo esos elementos dispersos se organizaron de un modo tan poderoso, ni proporcionaron el material de una síntesis tan amplia, como en los textos del siglo VIII en Japón. Tanto si reflejan modelos desaparecidos como si innovan, estos textos ilustran algunos rasgos específicos de la cultura japonesa que es posible abordar desde dos aspectos. Si tenemos en cuenta la diversidad de los elementos que, en tiempos antiguos, debieron de concurrir para formar un tipo étnico, una lengua y una cultura relativamente homogéneas, Japón aparece en principio como un lugar de confluencias y de mezclas; pero su posición geográfica en el extremo oriental del Viejo Continente, su aislamiento intermitente, también le permitieron ser un filtro o, si se prefiere, un alambique que hubiera destilado una esencia más singular y más sutil que las sustancias que arrastraron las corrientes históricas y que terminaron combinándose allí. Esta alternancia de tradiciones y de síntesis, de sincretismo y originalidad, me parece la forma más adecuada de definir el lugar y el papel de Japón en el mundo.

La prehistoria parece atestiguar que la fase de confluencias y de mezclas existe, desde los tiempos más remotos. Con el curso de los años, se ha ido descubriendo paulatinamente que el paleolítico japonés ofrece una riqueza excepcional: ¿en qué otra parte del mundo es posible encontrar, como ha ocurrido recientemente en la ciudad de Akashi, una tablilla de madera labrada por el

hombre y que tal vez tenga de cincuenta o sesenta mil años de antigüedad? La variedad de instrumentos de piedra es igualmente asombrosa. No hay duda de que a lo largo de los milenios las distintas culturas de poblaciones que se sucedieron o surgidas de desarrollos *in situ*, inseminaron en Japón los gérmenes de la diversidad.

EL «ESPÍRITU JOMON» Y EL «ACTION PAINTING»

Una civilización de cazadores, pescadores o recolectores sedentarios que no practicaba la agricultura pero era pródiga en maestros en el arte de la alfarería nos confronta a un caso de una originalidad absoluta. El abanico de las culturas humanas no ofrece nada comparable. Pues es un hecho que la alfarería Jomon no se parece a ninguna otra. En primer lugar por su antigüedad, puesto que no se conoce ningún otro arte de la cerámica que se remonte a una época tan temprana; y en segundo lugar por su longevidad, unos diez milenios aproximadamente; y sobre todo por un estilo que alcanza su expresión más cautivadora en las piezas que podríamos denominar «flamígeras» del Jomon medio, para hablar de las cuales, no obstante, carecemos de todos los términos de comparación, salvo si recurrimos a los más incongruentes: son piezas de una composición a menudo asimétrica, de formas exuberantes, con adornos moldeados donde se entremezclan el dentellado, las crestas, las excrecencias, las volutas y otras sinuosidades vegetales, que podrían parecer una forma del *art nouveau* surgida hace cinco o seis mil años y, en otros aspectos, la abstracción lírica o el *action painting*, como dicen los norteamericanos, de algunos artistas contemporáneos. Incluso las piezas acabadas conservan algo del esbozo. Se diría que el autor fue arrebatado por una inspiración súbita y que cada una de sus

obras recibe su forma definitiva en el impulso espontáneo de la creación.

Sin duda es una falsa impresión, debida a nuestra ignorancia sobre empleo al que estaban destinados esos recipientes, de las condiciones sociales, psicológicas y económicas particulares de una sociedad de la que no sabemos prácticamente nada. Sea como sea, me he preguntado a menudo si —a pesar de los cambios radicales que introdujo la cultura Yayoi— no subsiste en el Japón contemporáneo algo de eso que podríamos llamar el «espíritu Jomon». Tal vez deba atribuirse a este rasgo invariable la estética japonesa basada en la rapidez y la seguridad de ejecución, que implica, por una parte, un dominio de la técnica insuperable y, por otra, un prolongado período de meditación delante de la obra que va a realizarse: dos condiciones que probablemente también estuvieron presentes en aquellos inspirados virtuosos que fueron los alfareros Jomon. ¿Y acaso no podríamos percibir una especie de eco lejano y deformado de los mismos principios estilísticos en la cestería de concepción extraña, hecha con láminas de bambú de grosor y rigidez desiguales, caprichosamente entrelazadas, a las que los museos o las exposiciones japoneses no parecen dedicarles demasiado espacio, pero en las que yo veo una de las expresiones más curiosas, y en muchos sentidos insólitas, del gusto japonés?

Pareceríamos menos dubitativos delante de otras constantes. Existen rasgos estilísticos recurrentes en las representaciones que aparecen en los lados de los *dotaku* de la época Yayoi; en los *haniwa* de algunos siglos más tarde; en el arte Yamato más tardío aún; y hace mucho menos tiempo, en el de *Ukiyo-e*. Aquí y allá prevalecen la intención expresiva, la sobriedad de los medios, y en los casos de las artes gráficas, una oposición, que es también complementaria, entre las tonalidades planas y los planos lineales. Nada puede alejarse más de la profusa complejidad china,

que en otros momentos, o en otros ámbitos, es una suerte de inspiración manifiesta.

La cultura japonesa posee, pues, una asombrosa capacidad para oscilar entre posiciones extremas. A la manera de los tejedores, que asocian fácilmente los motivos geométricos y los naturalistas, esta cultura se complace en acercar incluso los contrarios. En este sentido difiere de la cultura occidental que, por su parte, toma distintos partidos a lo largo de su historia, pero quiere convencerse de que reemplaza a unos por otros, y que descarta la idea de retorno. En Japón, las dimensiones del mito y de la historia no se experimentan como mutuamente excluyentes, ni tampoco la creación original y lo que se toma prestado o, para terminar con los aspectos estéticos, los refinamientos más notables de los lacadores y porcelanistas japoneses y el gusto por los materiales bruto, las producciones rústicas y, en suma, todo lo que Yanagi Soetsu denominó «el arte de lo imperfecto». Todavía resulta más sorprendente que un país innovador, en la vanguardia del progreso científico y técnico, conserve la reverencia hacia un pensamiento animista que, como subrayó precisamente el señor Umehara Takeshi, hunde sus raíces en un pasado arcaico. Pero esto nos sorprenderá algo menos si advertimos que las creencias y los mismos ritos del sintoísmo proceden de una visión del mundo que rechaza cualquier exclusividad. Al atribuirles una esencia espiritual a todos los seres del universo, une lo natural y lo sobrenatural, el mundo de los hombres y el de los animales y las plantas, e incluso la materia y la vida.

DE LA IMPREVISIBILIDAD DE LOS SERES

En Occidente, los estilos de vida y los modos de producción se suceden. Se diría que en Japón coexisten. Pero ¿acaso son en sí mismos radicalmente distintos a los nuestros? Cuando leo a los

autores clásicos japoneses, me siento más desfasado en el tiempo que desorientado. El *Genji monogatari*[10] prefigura un género literario que Francia no descubrirá hasta siete siglos más tarde con la obra novelística de Jean-Jacques Rousseau: una intriga lenta, enmarañada, llena de matices, donde evolucionan unos personajes cuyos móviles profundos, como ocurre a menudo en la vida misma, se nos escapan; repleta de sutiles apuntes psicológicos, y sumida en un lirismo melancólico que consagra tanto espacio al sentimiento de la naturaleza como al de la provisionalidad de las cosas y la imprevisibilidad de los seres.

Las grandes crónicas históricas japonesas, el *Hogen monogatari*, el *Heiji*, el *Heike*, ilustran otro desajuste. Pues solo en nuestra literatura del siglo XIX, con las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand, me parece posible encontrar el equivalente de esas obras de una grandiosidad patética, que revelan a un tiempo lo que en el lenguaje moderno llamaríamos el «gran reportaje» y la poesía épica, donde, al final de muchos capítulos, se abren las ventanas a los grandes vuelos líricos (así, en el libro II del *Heike monogatari*, el cuadro de la decadencia del budismo, los manuscritos que enmohecen, los monumentos que se degradan; o también, al final del libro VII, los Heike abandonando Fukuhara).

Finalmente, cuando leo las obras dramáticas que escribieron Chikamatsu, Izumo, Shoraku, Senryu, Namboku para los *bunraku*, las adaptaciones que de ellas hizo el *kabuki*, me cautiva la riqueza, la ingeniosa intriga, la unión de melodrama y poesía, la descripción de los sentimientos heroicos mezclada con el retrato de la vida popular. En nuestro teatro me parece que solo el *Cyrano de Bergerac* de Edmond de Rostand, que se estrenó en 1897, se aproxima a esas obras. Uno de los jóvenes autores japoneses, Shionoya Kei, tituló uno de sus libros (que la Academia francesa ha galardonado recientemente) sobre las relaciones entre el teatro japonés y el francés: *Cyrano et les Samuraï*[11], y no podía haber escogido mejor título.

Pero eso no es todo. Porque, del mismo modo que la lucidez de la cultura japonesa le ha permitido articular de un modo muy lógico algunos temas míticos cuya paternidad exclusiva no posee (hasta el punto de que es posible ver en ellos una suerte de paradigma de la mitología universal), del mismo modo la antigua literatura japonesa puede contribuir a esclarecer problemas sociológicos de alcance universal. En un libro cuya traducción japonesa apareció hace dos años con el título *Haruka-naru Shisen*[12], yo intentaba mostrar que una obra literaria como *Genji monogatari*, o los tratados y crónicas históricas como *Eiga monogatari* y *Okagami*, ofrecen una mirada tan penetrante a las instituciones de la época, analizan con tanta agudeza los móviles de los actores, que los grandes problemas clásicos que se plantean los sociólogos y los etnólogos se encuentran completamente replanteados. Pienso en el matrimonio entre primos que, en nuestro argot, denominamos matrimonios cruzados, y en el papel del parentesco materno en las sociedades ostensiblemente patrilineales. Los relatos japoneses aportan una ayuda preciosa para elucidar cuestiones relativas a la organización social de algunos pueblos dispersos desde África hasta el noroeste de América, cuestiones que desde hace muchos años desconciertan a los etnólogos.

UN CARTESIANISMO SENSIBLE

Si nos preguntamos ahora por qué, en ámbitos tan distintos como la mitología y la sociología, los textos japoneses de diez o doce siglos de antigüedad pueden proporcionarnos modelos, la respuesta tal vez se halle en algunas características del espíritu japonés: en primer lugar, una extrema aplicación en la tarea de catalogar y distinguir todos los aspectos de lo real, sin dejar de lado ninguno y asignándole a cada uno la misma importancia: algo que también se advierte en los objetos manufacturados tradicio-

nales de Japón, donde el artesano trata con el mismo esmero el interior y el exterior, el dorso y el reverso, las partes visibles y las que no lo son. Lo mismo ocurre con todos los productos cuya naturaleza ha transformado el progreso científico y tecnológico. Y me parece que esta es una de las razones del éxito de la electrónica de los pequeños artefactos japoneses: las calculadoras de bolsillo, los magnetófonos, los relojes japoneses son, en otro registro, objetos tan bien acabados, y son tan seductores al tacto y a la mirada, como antaño los *tsuba*, los *netsuke* y los *inro*.

Me parece hallar testimonios de este espíritu analítico, de esta disposición simultáneamente moral e intelectual que, a falta de un término más adecuado, denominaré el «divisionismo» japonés (un término reservado habitualmente a una pintura que procede yuxtaponiendo colores puros), en los ámbitos más diversos de la cultura japonesa. Sin duda en la cocina japonesa, que deja los productos naturales en estado puro y, contrariamente a las cocinas china o francesa, excluye las mezclas de sustancias o de sabores; pero también en el arte del Yamato que separa el dibujo y el color, que se aplica en colores planos; y asimismo en la música japonesa, de la que ya he hablado un poco y sobre la cual quisiera volver para subrayar este aspecto.

A diferencia de la música occidental, la música japonesa no posee un sistema armónico: se niega a mezclar los sonidos. Pero compensa esta carencia modulando los sonidos en estado puro. Una serie de deslizamientos variados afectan los registros, los *tempi*, los timbres. Estos integran sutilmente los sonidos y los ruidos, pues conviene no olvidar que en la tradición japonesa los gritos de insectos, que en Occidente se consideran ruidos, se inscriben en la categoría de los sonidos. De modo que el equivalente de un sistema armónico se realiza en la duración en un medio de sonoridades de características diversas que se emiten sucesivamente, pero en un tiempo suficientemente breve como para que formen conjuntamente un todo. En la música occidental, diver-

sos sonidos concuerdan en el mismo instante y engendran una armonía simultánea. En la música japonesa es sucesiva: pero no por ello está ausente.

Sin duda reconocer en el gusto japonés por la discriminación una especie de equivalente de las reglas que formuló Descartes y que fundan su método sería ir demasiado lejos: «dividir cada problema en tantas partes como exija su óptima resolución», «hacer enumeraciones tan exhaustivas como para estar seguros de no omitir nada». Más que un cartesianismo conceptual, yo atribuiría a Japón un cartesianismo sensible, o estético. Aunque incluso expresada de este modo la analogía pueda parecer forzada, ayuda a comprender la seducción que Japón ejerce, desde el siglo XVIII, en los espíritus occidentales, como lo atestigua el lugar destacado que le reconoció Rousseau entre las demás culturas del hemisferio boreal.

SONIDOS, COLORES, OLORES, SABORES, TEXTURAS

Tal vez podamos asociar un significado, que no fuera exclusivamente simbólico, a las posiciones respectivas de nuestros dos países, Francia en el extremo occidental del continente euroasiático, y Japón en el extremo oriental. Separados por espacios inmensos, situados en sus respectivos límites —uno al borde del océano Atlántico, el otro al borde del océano Pacífico—, Francia y Japón parecen darse la espalda. Sin embargo, comparten el mismo destino, pues podemos ver en ambos países los últimos puntos donde desembocan en direcciones opuestas unas influencias que tuvieron en Asia su origen común.

Me gustaría citar aquí a un pensador y gran escritor cuyas ideas fueron desnaturalizadas para hacer de ellas el peor uso. En 1859, Gobineau decía de Asia: «Nada de lo que se ha descubierto en el mundo se ha descubierto en otro sitio. Luego se ha mejora-

do, modificado, amplificado o disminuido; este honor de segundo orden nos pertenece [...]. Pero es la invención la que encierra la vida»[13]. Gobineau habla como un occidental, pero es evidente que el pensamiento filosófico de Japón, las ideas religiosas, el arte, fueron paralelamente fecundadas por algunas corrientes procedentes de Persia y de India. Desde tiempos que se remontan a la prehistoria, el Viejo Mundo fue el escenario de cruces de poblaciones, de la circulación de ideas, que originaron una unidad mayor de lo que podrían hacernos pensar las divergencias surgidas posteriormente. Los márgenes orientales y occidentales de la Eurasia, donde se encuentran emplazados nuestros dos países, no estuvieron, hasta los tiempos históricos, aislados jamás. Un fondo común de mitos y leyendas atestigua el vínculo.

Los antiguos griegos situaban en Frigia —es decir, en Asia— el reino de Midas, el rey al que le crecieron orejas de asno. Encontramos la historia en Tíbet, en Mongolia, en Corea y hasta en Japón, donde el *Okagami*, un texto del siglo XI o XII, hace clara alusión al relato. Durante una visita a Iheya-jima, en el archipiélago de las islas Ryukyu, escuché en 1983 un canto ritual que me fueron traduciendo sobre la marcha. Para gran sorpresa mía, reconocí una historia que ya relataba Heródoto[14], y que él situaba en Lidia. En el otro sentido, en la Edad Media, Buda se convirtió en una figura de la patrología cristiana bajo el nombre de Josafat, una transcripción aproximada pero perfectamente reconocible de la palabra *bodhisattva*.

Un eminente erudito japonés, el señor Obayashi Taryo, y el profesor Yoshida Atsuhiko piensan que en Corea y en Japón es posible reconocer temas de origen indoeuropeo, en particular la ideología de las tres funciones que nos descubrió el añorado Georges Dumézil. Esta ideología la habría introducido hacia el siglo IV de nuestra era un pueblo de caballeros originarios del sur de Rusia. Cuando tuve el honor de recibir al señor Dumézil en la Académie Française, señalé en mi discurso, a propósito de es-

tas hipótesis, que una estructura tripartita análoga a la de los pueblos indoeuropeos también existía en Polinesia occidental. En respuesta a esta observación el señor Dumézil tuvo la generosidad de explicarme que Marcel Mauss, que fue la máxima autoridad intelectual de la etnología francesa, se preguntaba a veces, en el curso de las conversaciones con Dumézil, si la palabra polinesia *areoi*, que designa una cofradía sagrada, no derivaba del sánscrito *ârya*, de la que a su vez deriva la palabra francesa *aryen* («ario»). El problema de la existencia de las tres funciones en el mundo del Pacífico tal vez no se plantea únicamente a propósito de Japón.

Aunque conviene ser prudente en materia de historia hipotética, numerosos indicios sugieren que entre Oriente y Occidente los vínculos se tejieron en los períodos prehistóricos: si Europa, ese promontorio del continente asiático, y la propia Asia, incluidas las regiones más orientales, mantuvieron una comunicación activa en el pasado, se comprende mejor que Japón, el punto más alejado de Asia hacia el este, y Francia, el extremo occidental de Europa, puedan ilustrar estados simétricos de una serie de transformaciones. «Asia tuvo la invención —escribía Gobineau en un texto cuyo comienzo he citado—; en cambio, careció de la crítica tal como nosotros la entendemos y la practicamos». Ahora bien, ¿a qué país mejor que a Francia puede aplicarse la conclusión del comentario de Gobineau: «la crítica es nuestra principal capacidad, configura nuestro espíritu y es la fuente de todo nuestro orgullo»?

Mientras que Francia, en la estela de Montaigne y Descartes, ha llevado tal vez más lejos que ningún otro pueblo el don del análisis y de la crítica sistemática en el orden de las ideas, Japón, por su parte, ha desarrollado más que ningún otro pueblo un gusto analítico y un espíritu crítico que se ejerce en todos los registros del sentimiento y de la sensibilidad. Distingue, yuxtapone, combina los sonidos, los sabores, los olores, los sabores, las

consistencias, las texturas, hasta el punto de que existe en la lengua todo un arsenal de palabras expresivas *(gitaigo)* para representarlos. Tanto en la cocina japonesa, como en la literatura o en el arte, una suprema economía de medios implica que cada elemento tiene el cometido de vehicular diversos significados. Salvo por algunas particularidades léxicas, el japonés no es una lengua de tonalidades, pero la civilización japonesa en su totalidad aparece como una civilización de tonalidades, por así decir, donde cada dato de la experiencia reverbera en los distintos registros.

En los extremos opuestos del Viejo Mundo se manifiestan pues dos formas paralelas de espíritu crítico. Se ejercen en ámbitos antitéticos y no obstante son simétricos. Me parece que esta es la razón —al menos una de ellas— por la que el espíritu francés se sintió en armonía con el de Japón desde el momento en que supo algo de él. Desde el siglo XVIII, en Francia los artesanos se inspiraron en los objetos japoneses, o incluso los incorporaron tal cual en sus obras. Balzac, que en general era poco sensible al exotismo, habla en alguna parte[15] de las «maravillas del arte japonés», oponiéndolas, de forma significativa a —cito literalmente— «las grotescas invenciones de China». Los contemporáneos de Ingres, uno de nuestros grandes pintores, atribuían los rasgos distintivos de su arte —la primacía del dibujo sobre el color, la poca importancia que se daba al modelo— a la influencia de la pintura de Extremo Oriente. Y por último, conviene no olvidar que el «japonismo», que inspiró a los impresionistas y de forma más general al arte europeo de la segunda mitad del siglo XIX, nació en Francia, y que a principios del siglo XX el descubrimiento, también francés, del arte salvaje o primitivo tal vez no se hubiera producido si los amantes del arte y los artistas franceses no hubieran desarrollado antes, gracias al arte japonés, el gusto por los materiales en bruto, las texturas rugosas, las formas irregulares o asimétricas, las audaces simplificaciones cuyos modelos

habían ido a buscar los ceramistas *raku* y la escuela Rimpa en las obras de los rústicos alfareros coreanos. En este sentido podemos decir que el descubrimiento del «primitivismo» se debe a Japón.

Dada la densidad demográfica, el número y la diversidad de civilizaciones, el Viejo Mundo aparece como un mundo lleno. ¿Qué puede decirse del otro lado? Al este, Japón se asoma al océano Pacífico: es un mundo vacío, al menos en esas latitudes, en que América y Japón se encuentran enfrentadas a un lado y a otro. Estrictamente desde el punto de vista geográfico, las posiciones respectivas de Francia y Japón, las de Japón y América, se encuentran también en una relación de simetría. Pero se trata de una simetría invertida, y esa inversión se manifiesta en diversos aspectos.

Con razón se considera el descubrimiento de América como un acontecimiento fundamental de la historia humana. Pero solo ahora comenzamos a comprender que, cuatro siglos después, la apertura de Japón fue otro acontecimiento de esa naturaleza, aunque suponga aspectos diametralmente opuestos. Norteamérica, pobre en hombres, era un nuevo mundo que rebosaba recursos naturales sin explotar. También Japón, cuando hizo su aparición en el escenario internacional, surgió como un nuevo mundo, aunque pobre en recursos naturales. Pero, en cambio, su población era toda su riqueza, no solo porque era numerosa sino porque ofrecía la imagen de una humanidad que aún no se había fatigado, que aún no había instrumentalizado el combate de ideas, las revoluciones, las guerras, una humanidad animada por una fe intacta en sus valores.

Desde este punto de vista, el movimiento *Shingaku* que fundó en el siglo XVIII Ishida Baigan, refleja una realidad viva que solo requería expresarse: la de una humanidad aún disponible, donde cada individuo, con independencia de su rango o condición, se percibe a sí mismo como un foco de dignidad, de sentido y de iniciativa. Ignoro si este privilegio durará mucho tiempo, pero,

en Japón, nada impresiona tanto como la diligencia con que cada cual desempeña su trabajo, la buena voluntad alegre que a los visitantes extranjeros les parecen inevitablemente una virtud fundamental del pueblo japonés al compararlas con el clima social y moral de los países de donde vienen.

PRINCIPALES DIFERENCIAS ENTRE EL PENSAMIENTO ORIENTAL Y OCCIDENTAL

A modo de conclusión, me gustaría mostrar cómo esta doble relación de simetría, que me ha parecido descubrir por una parte entre Japón y Europa, más particularmente Francia, y por otra parte entre Japón y América, también se desprende de las respuestas que ha dado Japón a algunos de los problemas que se plantean tanto en Oriente como en Occidente.

Los filósofos occidentales veían dos diferencias fundamentales entre el pensamiento oriental y el suyo. Desde su punto de vista, el pensamiento oriental se caracteriza por un doble rechazo. En primer lugar el rechazo del sujeto, porque de distintos modos, tanto el hinduismo como el taoísmo y el budismo niegan algo que para Occidente constituye una evidencia originaria: el yo, cuyo carácter ilusorio se empeñan en demostrar todas esas doctrinas. Para todas ellas, cada ser no es más que una disposición provisional de fenómenos biológicos y psíquicos desprovistos de un elemento durable como un «yo»: una vana apariencia, abocada ineluctablemente a desaparecer.

En segundo lugar está el rechazo al discurso. Desde los griegos, Occidente cree que el hombre tiene la facultad de comprender el mundo utilizando el lenguaje al servicio de la razón: un discurso bien construido coincide con lo real, capta y refleja el orden de las cosas. Por el contrario, de acuerdo con la concepción oriental, cualquier discurso es irremediablemente inadecua-

do con respecto a lo real. La naturaleza última del mundo, suponiendo que semejante expresión tenga algún significado, se nos escapa. Trasciende nuestras facultades de reflexión y de expresión. Nada podemos conocer, ni decir, de ella.

A estos dos rechazos, Japón reacciona de una forma completamente original. En efecto, no otorga al sujeto una importancia comparable a la que le atribuye Occidente; no lo convierte en el punto de partida forzoso de cualquier reflexión filosófica, de cualquier empresa de reconstrucción del mundo a través del pensamiento. Incluso es posible decir que el «Pienso luego existo» de Descartes es rigurosamente intraducible al japonés…

Pero tampoco parece que el pensamiento japonés aniquile al sujeto: en vez de considerarlo una causa lo convierte en un resultado. La filosofía occidental del sujeto es centrífuga: todo parte de él. En cambio, la forma en que el pensamiento japonés concibe el sujeto parece más bien centrípeta. Del mismo modo, la sintaxis japonesa construye las frases por determinaciones sucesivas que van de lo general a lo singular. El pensamiento japonés pone al sujeto al final del camino: es el resultado del modo como los grupos sociales y profesionales cada vez más restringidos encajan unos con otros. El sujeto cobra así una realidad, es una especie de lugar final donde se refleja su pertenencia a diversos grupos.

Esta forma de construir el sujeto a partir de lo exterior se advierte tanto en la lengua, que tiende a evitar el pronombre personal, como en la estructura social, donde la «conciencia de uno mismo» —en japonés, creo, *jigaishi*— se expresa en y por el sentimiento de cada cual, por más humilde que sea, de participar en una obra colectiva. Incluso los instrumentos de concepción china, como la sierra de arco y diferentes tipos de cepillo, solo se adoptaron en Japón hace seis o siete siglos con un uso invertido: el artesano atrae el utensilio hacia sí mismo en vez de empujarlo hacia delante. Situarse en el punto de llegada, no de partida, de

una acción ejercida sobre la materia revela la misma tendencia profunda a definirse a partir de lo exterior, en función del lugar que se ocupa en una familia, un grupo profesional, un medio geográfico determinados y, más en general, en el país y en la sociedad. Se diría que Japón le ha dado la vuelta, como se le da la vuelta a un guante, al rechazo del sujeto para extraer de esta negación un efecto positivo y encontrar en ella un principio dinámico de organización social que lo proteja tanto de la renuncia metafísica de las religiones orientales, como de la sociología estática del confucionismo y del atomismo al que la primacía del yo expone a las sociedades occidentales.

La respuesta japonesa al segundo rechazo es de un género diferente. Japón había operado la completa inversión de un sistema de pensamiento: puesto que Occidente le planteaba un sistema distinto, se apropió de lo que le convenía y descartó el resto. Pues, lejos de repudiar en bloque el *logos* tal como lo entendieron los griegos —es decir, la correspondencia entre la verdad racional y el mundo—, Japón se alineó resueltamente en las filas del conocimiento científico, donde ocupa incluso un lugar en primera línea. Pero, puesto que el país pagó un precio muy alto por el vértigo ideológico que se adueñó de él en la primera mitad del siglo XX, volvió a ser fiel a sí mismo y aborrece las perversiones del *logos* a las que el espíritu de sistema conduce a las sociedades occidentales y que causa estragos en los países del Tercer Mundo.

Uno de los grandes pensadores contemporáneos japoneses, el profesor Maruyama Masao, insistió en la aversión tradicional del carácter japonés hacia las fraseologías, su desconfianza hacia los razonamientos *a priori*, su apego a la intuición, a la experiencia y a la práctica[16]. Que en japonés resulte tan difícil expresar las nociones abstractas de las que se alimenta Occidente, las que escribe con mayúscula —Verdad, Libertad, Derecho, Justicia, etc.—, es significativo en este sentido. Y también es significativo que haya

aparecido en Japón, y no en otra parte, la teoría neutralista de la evolución del profesor Kimura Motoo. Ningún hecho podía contribuir más al pensamiento occidental a liberarse de un prejuicio tenaz: que todos los fenómenos naturales están impregnados de racionalidad y que los dirige una necesidad lógica en un sentido análogo al que nosotros mismos asignamos a nuestras propias acciones.

De modo que la cultura japonesa es singular en relación con Oriente y con Occidente. En un pasado lejano, Japón recibió mucho de Asia. Recibió mucho de Europa en un pasado más próximo, y más recientemente de Estados Unidos. Pero todas estas adquisiciones se filtraron con mucho cuidado y su sustancia más fina se asimiló tan bien que, hasta el presente, la cultura japonesa no ha perdido su especificidad. Ello no impide que Asia, Europa y América puedan encontrar en Japón imágenes de ellas mismas, profundamente transformadas. Pues actualmente la cultura japonesa ofrece a Oriente el modelo de una salud social y a Occidente el de una higiene mental, y a todos sus países, que a su vez toman cosas prestadas, les corresponde extraer de ello algunas lecciones.

LA CARA OCULTA DE LA LUNA

Señor presidente, señoras y señores, les aseguro que me conmueve infinitamente el inmenso honor que me conceden los organizadores de este coloquio al invitarme a tomar la palabra en ocasión de esta última sesión. Y, al mismo tiempo, no puedo evitar ser consciente de la ironía demoledora que implica la situación en la que me encuentro, porque realmente, si ustedes hubieran querido concluir este encuentro con alguna especie de trabajo práctico con el que demostrar la urgencia, la importancia y la necesidad de desarrollar los estudios japoneses en Francia, ciertamente no habrían podido hacer nada mejor que, como el psiquiatra que presenta a un enfermo ante su auditorio, traer aquí a alguien que lo desconoce absolutamente todo sobre este tema. A menos que hayan tenido otra idea: la de, tal vez, tras todas las sesiones, algunas de las cuales habrían tenido la austera dignidad del *nō* mientras que otras habrían sido dinamizadas a la manera de un *kabuki*, introducir al final una especie de *kyogen*, donde yo tendría el papel de un ingenuo despistado entre los doctos, que evidencia a través de sus desatinos su incapacidad para distinguir un abanico de un paraguas —como ocurre en *Suehirogari*—, o que en las reflexiones que les plantea tiende a confundir, como se suele decir, la gimnasia y la magnesia. Pero, en fin, estoy preparado para asumir este papel, aunque solo sea por admiración a la Fundación de Japón que me permitió —a lo lar-

go de una visita que, por más que me avergüence admitirlo, apenas duró seis semanas— realizar un cambio profundo en mi pensamiento y en mi vida.

Eso ocurrió hace exactamente dos años, en un viaje que coincidió con la adopción por parte de mi laboratorio de un plan de trabajo entre otros, consagrado precisamente a la noción de trabajo, pues nos había asombrado constatar que, en las poblaciones que estudian los etnólogos, no siempre existe una palabra para «trabajo»; y cuando la palabra existe no necesariamente coincide con su uso en francés: donde nosotros tenemos una palabra tal vez otra cultura dispone de varias. De modo que es importante investigar en diferentes civilizaciones de qué manera se concibe e incluso se nombra —porque evidentemente es necesario empezar por la lingüística— el trabajo manual y el trabajo intelectual, el trabajo agrícola o el trabajo artesanal, sedentario o ambulante, masculino o femenino. También es importante investigar qué tipo de relaciones tiene el trabajador, de cualquier tipo, con sus instrumentos (a propósito de este asunto, recuerdo una conversación con el profesor Yoshida Mitsukuni, en su preciosa casa de Kioto, situada en las laderas del monte Hiei, quien me señaló el apego personal que el artesano japonés suele tener hacia sus herramientas), y por último qué relaciones con la naturaleza supone el trabajo: tanto si se trata de una relación enteramente activa por un lado, la del hombre, o pasiva por el otro, la de la naturaleza, como en general la concibe Occidente, o incluso, en otras civilizaciones, de una relación que adquiere el carácter de una verdadera cooperación entre el hombre y la naturaleza (cuando asistí a una representación de *nō*, el profesor Watanabe Moriaki, aquí presente, tuvo la amabilidad de ilustrarme en todo momento, y me señaló que, en el *nō*, el trabajo tiene un auténtico valor poético, precisamente porque representa una de las formas de comunicación entre el hombre y la naturaleza). De modo que pedí a la Fundación de Japón que mi viaje se organizara entera-

mente en función de cuestiones de este tipo, es decir, que me pusiera en contacto con artesanos y con obreros, preferentemente de los rincones un poco apartados del país más que de las grandes ciudades. Así que no les hablaré ni de los museos, ni de los templos, ni de los santuarios, ni de los paisajes que visité, ni siquiera de los almacenes Kadomi en Kuroshima, que fueron uno de los puntos fuertes de ese viaje, sino de los encuentros con pasteleros y destiladores de sake, alfareros y herreros de espadas, tejedores, tintoreros, pintores de kimonos, orfebres, torneros, lacadores especializados en todas las técnicas (desde el *chinkin* hasta el *makie*), carpinteros, pescadores, músicos tradicionales e incluso cocineros, desde Tokio hasta Osaka y desde Kioto hasta las islas Oki en el mar de Japón, pasando por Kanazawa, Wajima, Takayama, Okayama y otros lugares.

ILUSORIO EXOTISMO

No entraré en detalles. Lo que les explicaré es la conclusión provisional, verdadera o falsa, que saqué de esos encuentros, pues —y una vez más, me justifico esgrimiendo la excusa del neófito— asombrosamente tuve la impresión de que la diferencia profunda entre el artesanado japonés y el artesanado occidental, y el éxito relativo del segundo para pervivir, contrariamente al primero, se debía mucho menos a la supervivencia de técnicas antiguas que, en el fondo, también subsisten en Europa occidental (salvo, tal vez, en lo que se refiere al conocimiento realmente prodigioso de la utilización de todos los recursos vegetales, las flores, las hojas, los jugos, las raíces); tuve la impresión, decía, de que la diferencia quizás no se debía tanto a la mejor o a la mayor supervivencia de técnicas —después de todo sobreviven técnicas maravillosas en el lado de *faubourg* Saint-Antoine en París y en otros lugares— como a la preservación de las estructuras familia-

res. Y como al regresar a mi país tuve ocasión de informar a los poderes públicos de Francia (que, como saben, se ocupan de la protección del artesanado) de mis experiencias en Japón, mis consejos fueron en la dirección de la preservación de las estructuras familiares, de conceder favores particulares o mayores facilidades a las empresas artesanales que conservan esa estructura familiar, para permitirles mantenerse y desarrollarse.

Pero al mismo tiempo me daba cuenta, al observarme a mí mismo, de que, al contrario de lo que creía inicialmente, lo que yo había ido a buscar a Japón era la imagen probablemente ilusoria de un exotismo, si puedo llamarlo así, menos espacial que temporal; es decir, había ido a buscar lo que yo llamaría las orillas donde subsistían las huellas de la sociedad preindustrial, mejor preservadas en uno u otro sector que en Europa, pero con rasgos tan específicos que, para intentar comprenderlas me encontraría inmediatamente abocado a toda suerte de lecturas sobre el pasado de Japón, y que tendría que remontarme tan lejos como fuera posible en el tiempo, siguiendo, por lo demás, el ejemplo de los japoneses mismos, para quienes el período Heian es una especie de referente absoluto, algo que me impresionó.

Muy pronto topé con problemas que para mí resultaban paradójicos. Tiempo atrás había leído el *Genji monogatari* en la traducción de Waley; lo volví a leer en la traducción de Seidensticker y parcialmente en la que Sieffert ha empezado a publicar, y cada vez me había quedado atónito ante lo que encontraba en aquella obra. Sin duda alguna son fuentes asombrosas para el etnólogo, llenas de indicaciones de todo tipo, infinitamente preciosas: sobre el papel del parentesco materno, sobre la psicología del matrimonio entre primos (en una época en que, precisamente, una sociedad que estaba deviniendo histórica, que afirmaba su voluntad de devenir histórica, quería dejar atrás esa forma de matrimonio, porque la liberación de las reglas del matrimonio y la posibilidad de elegir es también la posibilidad de la especula-

ción, de la aventura, de los tratados y los contratos). Pero al mismo tiempo, esa novela larga, lenta, enmarañada, donde hay poca acción y todo son matices, ¿en qué podía hacerme pensar, a qué me remitía en mi propia literatura? Tal vez voy a decir una banalidad, no lo sé, tal vez ya se haya dicho mil veces antes —insisto en que hablo como un ignorante y como un neófito—, pero solo pude encontrar una referencia, un punto de comparación, y fue *La nueva Eloísa* de Rousseau. Pero había algo más: tanto en el *Genji* como en Rousseau, a varios siglos de distancia, reconocía una relación del autor con sus personajes que, en Occidente, se manifestaría mucho más tarde, por ejemplo en Dostoievski y en Conrad, es decir, la idea de algo psicológico fantástico, de una opacidad de los resortes humanos que solo es posible comprender a través de sus manifestaciones externas y de sus resultados, sin poder comprender jamás las verdaderas operaciones psicológicas que se desencadenan en la cabeza de los personajes y que, al mismo tiempo, nos infunde la impresión de estar delante de la verdad misma, de que se trata de cosas que pueden ocurrir, que ocurren efectivamente en la realidad.

Permítanme que compare rápidamente las dos tramas. *La nueva Eloísa*: una mujer, que se casa con un hombre mucho mayor que ella, le confiesa que ya había tenido un amante, y el marido se apresura a convocar a ese amante y a obligarlo a vivir al lado de su mujer, condenándolos a ambos a la desdicha. Nunca llegamos a saber si al marido, al comportarse de ese modo, lo movía el sadismo, el masoquismo, una turbia filosofía moral, o simplemente la idiotez. Y cuando examino los capítulos del *Genji* que se denominan creo, los «capítulos de Uji», ¿qué historia se cuenta? La de dos jóvenes que pierden la cabeza por dos mujeres a las que jamás han visto y que los abocan a la perdición. Me parece que nos hallamos en un mismo clima psicológico, al mismo nivel, si me permiten la expresión, de acceso a la psicología humana.

Inmediatamente después me entregué a la lectura de *Hogen*, *Heiji* y *Heike monogatari*, gracias a las traducciones de Sieffert, y una vez más fui de sorpresa en sorpresa. Pues el etnólogo también encuentra un material asombroso en esa cultura de los adolescentes cazadores de cabezas donde la vida termina a los veinte años, además de indicios, no solo sobre la organización dualista que estudian los etnólogos en las sociedades mucho más rudimentarias, sino sobre la evolución de esta organización, puesto que, si no me equivoco, en Heiankyo, existían primero dos mitades geográficas, respectivamente el Este y el Oeste, que, en la época de Kamakura oscilaron y se convirtieron en Norte y Sur, y dejaron de ser puramente geográficas para transformarse en divisiones jerarquizadas.

Durante mi viaje a Japón, encontré en otros pueblos, en otras regiones, huellas de aquel tipo de organización. En Wajima, antiguamente dividida —no demasiado tiempo atrás— en dos mitades: los «señores de la ciudad» y los «habitantes», los segundos inferiores a los primeros; y también en Nakakoshima, en las islas Oki, las dos ciudades antiguas, la del norte y la del sur, donde se daba la endogamia entre la gente común, que solo se casaba con personas de su ciudad, y una exogamia de las clases superiores que intercambiaban esposas entre ambas ciudades. Pero aquellas antiguas obras no solo tenían interés como documentos etnológicos, sino que poseían además una dimensión de «gran reportaje», de «fragmentos de vida» de un patetismo grandioso —pienso en el relato del asesinato de los hijos de Tameyoshi—, y volví a preguntarme cuál podía ser el equivalente en la literatura occidental. La rara combinación del cronista, el memorialista que es simultáneamente un gran reportero y que, al final de los capítulos, abre completamente las ventanas para entregarse a unos vuelos líricos de una melancolía lacerante (por ejemplo, en el segundo libro de *Heike*, la descripción de la decadencia del budismo, de los manuscritos enmohecidos, los monumentos cubiertos de

musgo, los templos en ruinas; o, al final del séptimo libro, cuando los Heike abandonan Fukuhara), esta combinación solo la encuentro en nuestra literatura en las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand.

¿Qué es, pues, ese Japón que, para nosotros, cortocircuita los géneros, confronta los períodos, y que, entre los siglos XI y XIII, nos ofrece asimismo esa profusión de hechos arcaicos y de géneros literarios dotados de un refinamiento, una sutileza, una sensibilidad que solo aparecen en Europa seis o siete siglos más tarde? No es extraño que nos planteemos este problema, y menos extraño es aún que me lo planteara yo que topaba con él por primera vez. Pero lo que me asombró fue la impresión de que los propios japoneses se lo plantean: durante todo mi viaje, yo que no conocía nada de aquel país, fui reiteradamente objeto de una pregunta: «¿Qué piensa usted de nosotros, qué cree usted que somos?, ¿somos realmente un pueblo, nosotros que reunimos en nuestro pasado elementos eurosiberianos, otros que proceden de los mares del Sur, que estuvimos influenciados por Persia y después por India, y por China y Corea, que luego estuvimos sometidos a la influencia de Occidente, cuando Occidente se estaba desmoronando completamente y ya no podíamos hallar en ella ni siquiera un punto de apoyo sólido?». De ahí surgía la pregunta latente y la impresión extraña de que, como les había ocurrido a otros antes, yo no estaba en Japón solo para que me lo mostraran y para contemplarlo, sino también para proporcionar a los japoneses una ocasión, jamás plenamente satisfecha, de observarse a sí mismos a través de la imagen que yo tenía de ellos. ¿Qué podía responder a mis colegas y amigos japoneses sobre la base de los pocos elementos de los que disponía? Realmente no mucho: apenas podía decirles, en mi ignorante ingenuidad, que no es posible dudar sobre la identidad y la originalidad de un país cuya música, artes gráficas y cocina ofrecen elementos que lo diferencian de cualquier otro.

Hablaré muy poco de la música, porque no sería capaz de explicitar las razones del sentimiento de originalidad absoluta que se experimenta al escuchar la música japonesa —me refiero a la música tradicional—, ni siquiera a pesar de que cada uno de los instrumentos de los que se sirve —y eso es lo que me resulta sorprendente— se distinguen por su origen geográfico y si para cada uno de ellos el sistema de notación es, a su vez, distinto en función del origen geográfico.

¿Qué decir de las artes gráficas? Permítanme hacer una breve digresión sobre un asunto que resultó bastante espinoso durante toda mi visita porque irritaba a mis amigos japoneses: quiero hablar de la estampa, un arte al que yo debo la revelación a la edad de seis años y por el cual no he dejado de profesar una profunda pasión desde entonces. ¡Cuántas veces me han dicho que me interesaba algo vulgar que no era verdadero arte japonés, ni verdadera pintura japonesa, sino algo comparable a las caricaturas que podría recortar hoy en *Le Fígaro* o en *L'Express*! Una irritación que se atenuó un poco en algunos momentos, sobre todo en Kioto, cuando, en una tienda bastante sórdida de Shimonsen, encontré un tríptico —oh, no demasiado antiguo, de la era Ansei—, cuya existencia yo conocía y que me interesaba a causa de algunos paralelismos con las culturas americanas, realizado por un alumno de Hiroshige, donde se representaba un combate entre los peces y las legumbres, un tema muy antiguo *(irui gassen)* que databa del período Muromachi y que se atribuye a un gran ministro y poeta que se llamaba, creo, Ichijo Kanera, un tema persistente a través de las épocas y muy recurrente en el corazón del siglo XIX bajo la forma vulgar de *getemono*. Y también en el Instituto Historiográfico de la Universidad de Tokio, cuando, al pedir si podía consultar el fondo, muy desdeñado, de imágenes populares relativas al terremoto de Edo en 1855, encontré allí

documentos que, según parece, Ouwehand no pudo ver y que enriquecen considerablemente la visión que es posible tener de la mitología de los seísmos en el siglo XIX.

A los franceses quizás nos inquieta más el temor de volver a caer en las banalidades en que incurrieron los hermanos Goncourt o los impresionistas. Pero por mi parte quisiera defender lo contrario de lo que supone el tópico, puesto que desde mi punto de vista el inmenso interés de la estampa tal como se desarrolló en los siglos XVIII y XIX consiste en que manifiesta algo más profundo del arte japonés (pido perdón por hablar de esto en presencia del señor Akiyama, a quien le ruego que corrija las barbaridades que yo diga). Creo que ese algo aparece con sus rasgos definitivos desde finales del período Heian en las ilustraciones del «Sutra del Loto», persiste a través de la escuela de Tosa, y eclosiona en los tres admirables retratos atribuidos a Fujiwara Takanobu que tanto impresionaron a André Malraux: es algo que no es en absoluto chino y que podríamos definir por la independencia, el dualismo del trazo expresivo y la tinta plana. Mejor que cualquier otra técnica, la estampa podía manifestar esta independencia porque el grabado sobre madera es, por naturaleza, inadecuado para mostrar la pincelada que, no obstante, me parece característica de la pintura china. Pero paradójicamente en Europa esta independencia, esta autonomía respectiva del dibujo y el color suscitaron el entusiasmo de los impresionistas, quienes en sus obras hicieron exactamente lo contrario; si la hubieran comprendido de veras, la estampa japonesa no habría conducido a Monet, a Pissarro o a Sisley, sino que habría provocado más bien un retorno a Ingres, en cuya obra encontramos exactamente ese mismo dualismo que por lo demás tanto chocó a sus contemporáneos.

Por último, en cuanto a la cocina diré muy poco y pido perdón por ser prosaico, pero ya saben ustedes que el estudio de la cocina ha desempeñado algún papel en mis libros, pues desde mi

punto de vista nada es más importante que el modo en que el hombre procura apropiarse físicamente del mundo natural. Y además, debo confesar que sentí un auténtico flechazo con la cocina japonesa, hasta el punto de incorporar hace dos años en mi dieta cotidiana las algas y el arroz cocido a la manera japonesa. Por último, tras probar en Japón todo tipo de cocina, desde el *sansei* hasta el *kaiseki*, y haber mantenido con los cocineros largas y provechosas conversaciones, también en la cocina me parece que hay algo completamente original y que nada está más lejos, más separado de la comida china que esta cocina casi sin grasa, que ofrece los productos naturales en estado puro y deja su mezcla a la elección y subjetividad de su consumidor.

De modo que en las artes gráficas y la cocina me parece percibir al menos dos rasgos invariables. El primero, una higiene moral y mental centrada en la simplicidad; un aislacionismo, un separatismo, pues tanto las artes gráficas de tradición puramente japonesa como la comida puramente japonesa excluyen las mezclas y dan protagonismo a los elementos de base. He oído decir —ignoro si es cierto— que una de las diferencias entre el budismo chino y el budismo japonés es que en China diferentes escuelas cohabitan en un mismo templo, mientras que en Japón ha habido desde el siglo IX templos exclusivamente Tendai y otros exclusivamente Shingon (otra manifestación del esfuerzo por mantener separado lo que debe estarlo). Pero, al mismo tiempo, una extraordinaria economía de medios opone el espíritu japonés a eso que un autor al que se ha citado mucho a lo largo de este coloquio, Motoori Norinaga, llamaba, si no me equivoco, «la pomposa verbosidad china». La extraordinaria economía de medios japonesa implica que cada elemento adquiere una pluralidad de significados, que, por ejemplo, en la cocina un mismo producto tenga una connotación estacional, una presentación estética y una consistencia particular distintas de su sabor.

Tal vez el japonés no sea una lengua de tonos, o apenas lo es, pero diría que la civilización japonesa se me reveló como una civilización de tonos, donde cada cosa depende simultáneamente de diversos registros, y me pregunto si esta resonancia, esta facultad evocadora de las cosas, no constituye uno de los aspectos que connota la enigmática expresión *mono no aware*. El despojar algo de lo superfino se da la mano con la riqueza, las cosas significan más. Leyendo algunas reseñas he sabido que un neurólogo japonés, el doctor Tsunoda Tadanobu, demostró en una obra reciente que sus compatriotas, a diferencia de todos los demás pueblos, incluso los asiáticos, procesaban los ruidos de los insectos a través del hemisferio izquierdo del cerebro, en vez de hacerlo a través del derecho, lo cual parece indicar que para los japoneses los gritos de los insectos más que constituir ruidos se sitúan en el orden del lenguaje articulado. ¿Acaso es posible imaginar que el héroe de una novela occidental ordenara, como Genji, que le trajeran desde lejanas landas insectos para llenar el jardín y disfrutar de su canto?

A pesar de estas diferencias, el siglo XVIII europeo, y después el XIX, consiguieron reconocer en el arte japonés valores esenciales, e incluso incomparables a los suyos. También he señalado que la literatura japonesa más antigua nos confronta a nuestras propias referencias, dispuestas de otro modo. Por su parte, Japón se ha revelado capaz de igualar, e incluso de superar en algunos ámbitos, a Occidente. De modo que entre nosotros, más allá de las diferencias, tiene que existir alguna connivencia, relaciones de simetría y reflejos.

En la lengua japonesa, según parece, el sujeto que habla expresa habitualmente su intención de salir de casa matizándola con la indicación del regreso próximo. Durante mi estancia, me chocó el hecho de que el artesano japonés serrase o cepillase en el

sentido inverso al nuestro: de afuera hacia adentro, del objeto hacia el sujeto. Finalmente, al leer un libro maravilloso de Maruyama Masao, *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan* comprendí realmente que aunque, a comienzos del período Meiji, Japón quiso igualar a Occidente, no lo hizo para identificarse con él sino para encontrar el medio de defenderse mejor contra él. En los tres casos, pues, a un movimiento centrífugo, tal como lo concebimos en Occidente, se opone un movimiento centrípeto, es decir, en ámbitos tan variados como la lengua hablada, la actividad técnica y el pensamiento político observamos la misma capacidad asombrosa de reponerse.

Proseguí con mis cavilaciones y me dediqué a comparar lo que ocurría en Japón en el período Meiji y lo que ocurrió en Francia un siglo antes, en 1789. Pues Meiji marca la transformación, el paso del feudalismo (sin emplear la palabra en sentido riguroso; he escuchado aquí mismo observaciones muy pertinentes al respecto) al capitalismo, mientras que la Revolución Francesa provocó la destrucción simultánea del feudalismo agonizante y del capitalismo naciente a causa de una burguesía de burócratas y un campesinado ávido de pequeñas propiedades. Pero si, en Francia, la revolución también se hubiera hecho desde arriba, si la hubiera promovido el rey, en vez de hacerse contra él —si se hubiera privado a la nobleza de sus privilegios heredados del feudalismo pero se hubieran respetado sus riquezas—, tal vez ello hubiera permitido el desarrollo de una gran actividad empresarial donde la nobleza habría empezado a arriesgarse. La Francia del siglo XVIII y el Japón del XIX se encontraban confrontados al mismo problema: el de integrar el pueblo a la comunidad nacional, y si 1789 se hubiera desarrollado de una forma parecida a la restauración Meiji, tal vez la Francia de finales del XVIII se hubiera convertido en el Japón de Europa.

Permítanme terminar añadiendo una última consideración, ya no como colega francés sino como americanista. Desde hace algunos años parece probable que diversas lenguas indias de California, el wintun, el maidu, e incluso quizás todas las de la llamada familia penutia, sean en realidad lenguas finoúgricas: lenguas de Siberia occidental y de la familia urálica.

No voy a arriesgarme a especular sobre la consistencia o la endeblez de la familia uraloaltaica, pero si existen realmente, como es posible creer, las lenguas de la familia urálica en la costa del Pacífico de Norteamérica, está claro que la presencia, en el mismo Pacífico, de una lengua altaica tendría un alcance mucho mayor de lo que suponíamos hasta el presente. Puesto que en ese caso Japón aparecería como una especie de altozano, un montón de capas sucesivas que se han descrito y designado pero que reposan sobre una base que podríamos llamar euroamericana, la existencia de la cual solo atestiguaría Japón.

En ese caso, para quien aborda la historia no ya, si me permiten la imagen, a partir de la cara visible de la luna —la historia del Viejo Mundo desde Egipto, Grecia y Roma—, sino a partir de la cara oculta de la luna, que es la del especialista en la cultura del Japón y la del americanista, la importancia de la historia de Japón se convertirá en algo tan estratégico como la historia del mundo antiguo y la de Europa en la época arcaica. En ese caso, sería necesario contemplar la posibilidad de que el Japón más antiguo hubiera podido desempeñar el papel de una especie de puente entre Europa y el conjunto del Pacífico, y de que tanto Japón como Europa se hubieran ocupado de desarrollar, cada uno en un lado, historias simétricas, a un tiempo semejantes y opuestas: un poco como ocurre con las estaciones del año en los dos lados del Ecuador, pero en otro registro y en otro eje. De modo que no solo bajo el prisma franco-japonés, en el que se centra este coloquio, sino desde una perspectiva mucho más amplia, puede parecemos que Japón posee algunas de las claves que

nos permiten acceder a una parte del pasado de la humanidad que todavía es la más misteriosa.

LA LIEBRE BLANCA DE INABA

Desde hace mucho tiempo se reconoce unánimemente en la historia de la liebre de Inaba[17] una fábula de animales que tiene en el sureste de Asia diversas versiones de las que ha ofrecido un inventario Klaus Antoni. Pero me gustaría considerarla aquí desde un punto de vista distinto. En efecto, los mitos americanos, tanto del norte como del sur, incluyen relatos análogos, y le atribuyen una importancia que esclarece la historia de la liebre de Inaba.

Las versiones sudamericanas de esta historia son las que más se acercan. Un héroe (en ocasiones una heroína), perseguido por un adversario, le ruega a un caimán (el cocodrilo sudamericano) que le ayude a atravesar un río. El saurio acepta, aunque con segundas intenciones: le exige a su pasajero que le insulte (un buen pretexto para devorarlo), o simplemente le acusa de haberlo insultado, o incluso efectivamente el héroe le insulta cuando, a salvo en la otra orilla, cree poder escapar del caimán[18]. Estas son las historias más próximas a las dos versiones japonesas conocidas, donde la liebre se burla del cocodrilo en cuanto pone un pie en la otra orilla y le revela que lo ha engañado.

EL PÁJARO DEL TRUENO

El episodio tiene mayor relevancia en Norteamérica. Figura en un gran mito de los indios mandan, establecidos en el alto Missouri y que viven de la cultura del maíz y de la caza del bisonte. La vida ritual de los mandan era sumamente complicada, y el mito daba cuenta del calendario de ritos que marcaban los momentos importantes del año.

Cuenta el mito que, después de diversas aventuras, dos hermanos llegaron a la casa de una divinidad agrícola, la madre del maíz. Pasaron un año con ella y después se propusieron volver a su pueblo. Un río se interponía en su camino. Lo atravesarían a lomos de una serpiente con cuernos a la que debían alimentar para que estuviera fuerte, pues de lo contrario, según ella, corrían el riesgo de hundirse todos. Sin embargo, cuando, al alcanzar la otra orilla, los hermanos saltaron a tierra, la serpiente se tragó a uno de ellos. El otro, aconsejado por un pájaro del trueno que se encontraba allí, consiguió liberarlo ofreciéndole a la serpiente comida falsa. El pájaro del trueno emprendió su vuelo celeste llevando a los dos hermanos consigo, y juntos realizaron las proezas más asombrosas. Al cabo de un año los pájaros del trueno llevaron a los dos hermanos a su pueblo y les ordenaron que celebraran allí cada otoño ceremonias en su honor.

No puedo detenerme aquí en los detalles del largo análisis de este mito al que dediqué varias páginas en *El origen de las maneras de mesa*[19]. Me limitaré a destacar dos puntos. Para empezar señalaremos que el mito comprende tres secuencias. La primera concierne a una estancia terrestre en la morada de una divinidad agrícola, la tercera a un período celeste en la morada de una divinidad guerrera. En cuanto a la segunda secuencia, concierne a un viaje, no a una estancia, y se desarrolla en el agua.

El segundo punto está vinculado a la conducta de los héroes. En la morada de la divinidad agrícola los dos hermanos deben ser comedidos: les está permitido cazar pero discretamente y en cantidades moderadas. En cambio, en la morada de los pájaros

del trueno, su conducta se caracteriza por la desmesura: sin escuchar los consejos de prudencia que se les prodigan, se enfrentan a monstruos y les dan muerte. Como el agua es un elemento intermedio entre el cielo y la tierra, la conducta de los dos héroes ante la serpiente acuática también se sitúa entre la mesura y la desmesura: consiste en el regateo, el engaño y las falsas promesas. Es la conducta ambigua que, en el mito americano, aparece como una consecuencia lógicamente necesaria y que habría podido deducirse de las otras dos conductas y también de la de la liebre de Inaba hacia el cocodrilo. Un detalle, podríamos pensar, gratuito, pero que en América se integra en un conjunto donde cobra pleno significado.

En el *Kojiki*, la historia de la liebre de Inaba constituye el episodio inaugural de lo que podríamos denominar el «gesto del gran dios Opokuninusi», que aparece entre los capítulos 21 y 37[20]. Recordaremos que el episodio siguiente concierne a la rivalidad amorosa entre dios y sus hermanos, quienes, para vengarse, lo someten a pruebas supuestamente mortales. Una de ellas resulta especialmente significativa: los hermanos abaten un árbol, hacen una hendidura en el tronco con un hacha y separan cada una de las partes introduciendo una cuña; luego obligan a su hermano menor a meterse en la hendidura y retiran la cuña para que el tronco se cierre y aplaste a la víctima.

Pues bien, este motivo, que no aparece en ningún otro lugar[21], es típico de los mitos americanos relativos a un tío o un suegro que quiere hacer desaparecer a su sobrino o a su yerno. Indexado como H1532 en el *Motif-Index* de Stith Thompson y como 129 en su libro *Tales of the North American Indians* recibió entre los mitógrafos americanos el nombre en código de *wedge test* («prueba de la cuña»). Es notable que las treinta versiones inventariadas se encuentren concentradas en una región de Estados Unidos y Alaska situada al oeste de los montes de Alaska y de las montañas Rocosas. Al considerar un mito presente en Oceanía y

en Japón, y concentrado en la misma región de América, Boas (p. 352) concluía hace más de un siglo un origen común en Extremo Oriente. En lo que se refiere al *wedge test* resulta difícil evitar la misma conclusión.

El conflicto con los hermanos mayores de Opokuninusi —a quien estos reducen a una condición servil y que no obstante obtiene los favores de la princesa a la que ellos pretenden— deriva, a pesar de algunas alteraciones, de la mitología universal. En rigor, pues, no deberíamos darle un significado particular. No obstante, conviene señalar que el *Kojiki* lo vincula al episodio del susceptible barquero con el que es necesario regatear y al que debe engañarse para obtener sus servicios. Pero las versiones americanas del mito sobre el pariente o los parientes celosos también establecen esta asociación. Más aún, funden en un mismo relato motivos que en Japón son objeto de distintos relatos que simplemente están relacionados. Por ejemplo, falsamente acusado por su cuñada, la esposa de su hermano mayor, el héroe se ve abandonado en una isla desierta en medio de un lago; conseguirá que un monstruo acuático le ayude a atravesar el lago y lo devuelva a tierra firme[22]. En suma, una relación que en el *Kojiki* parece arbitraria (los protagonistas no son los mismos) y sobre la que, por ello, se especuló mucho, es deliberada en los mitos americanos.

Veamos ahora el siguiente episodio de la gesta de Opokuninusi, que se desarrolla en la morada del dios Susanowo. Existe un equivalente exacto en América en los llamados mitos del «suegro maléfico» (en inglés el nombre en código es *evil father-in-law*). Las versiones más comunes cuentan que un joven héroe, a menudo caído en desgracia socialmente o nacido de forma milagrosa, sube al cielo para casarse con la hija del Sol. Susanowo no es una divinidad solar, pero la estancia que escoge (*Kojiki*, cap. 13.6) y donde se convierte en Opokuninusi (cap. 23.1) tiene indudablemente los elementos de «otro mundo». Sea como sea, tanto en Japón como en América, el héroe, al llegar a su destino, se reúne

con la hija del señor de los lugares. Ella se enamora de él, lo conduce ante su padre que le concede el matrimonio pero quiere hacer desaparecer a su yerno sometiéndolo a pruebas a las que, cree, no podrá sobrevivir. Tanto en Japón como en América el héroe sobrevive gracias a la ayuda mágica de la joven que, oponiéndose al padre, toma partido por su marido.

LA GRULLA Y EL COCODRILO

Antes de poder mostrar que, a diferencia de Japón, América le dedicaba un lugar deliberado en esta serie mítica al episodio del barquero, tengo que abrir un paréntesis.

Los mitos norteamericanos representan al barquero a veces como un cocodrilo (un aligátor en esa zona) y a veces como una grulla. El cocodrilo es móvil: va de una orilla a otra. La grulla, por su parte, se posa en la orilla opuesta a aquella desde donde se le pide ayuda y se limita a alargar una de sus patas como si fuera una pasarela. A quienes le piden que los ayude a cruzar, ella les exige lisonjas o regalos. Aunque accede a ayudarlos, les advierte que la articulación de su pata es frágil y que no deben herirla, pues en ese caso su articulación supuestamente herida se dobla y el pasajero cae al agua.

Como el cocodrilo, cuya mala voluntad y sus exigencias evidencian que solo es un barquero a medias, la grulla solo ayuda a cruzar a una pequeña parte de quienes se lo piden. Desempeña, si se me permite decirlo así, el papel de un semiconductor, que transporta a una categoría de clientes con todas las garantías pero intercepta a otros y los ahoga.

Un paréntesis dentro del paréntesis: gracias a un artículo reciente de Edwina Palmer descubrí que, según diversos *Fudoki*, existe una divinidad guardiana que vive en las montañas y que solo deja pasar a uno de cada dos viajeros, o a cincuenta de cada

cien, o simplemente a la mitad, y mata al resto. ¿Existían en Japón, como en América, seres míticos cuya función era semiconductora? Me limito a señalar el problema y vuelvo al tópico del suegro maléfico que los mitos americanos funden con el del barquero.

Un mito de los indios de lengua salish, que viven en la costa del Pacífico, en el actual estado de Washington, presenta a dos hermanos (a veces más) y el benjamín comete muchas imprudencias. Cuando lo persigue un ogro al que él ha invitado imprudentemente a cenar, llega a la orilla de un río y le grita a una grulla a la que ve en la otra orilla. Esta grulla es el pájaro del trueno, de quien el héroe debe conseguir ayuda mediante un arduo regateo. Finalmente el pájaro accede a ayudarle a cruzar el río, le ofrece hospitalidad y le entrega a su hija en matrimonio. Pero le impone varias pruebas que deberán matarlo, la primera de las cuales es el *wedge test*, una prueba que el héroe supera con ayuda de su mujer.

Así, el barquero y el suegro maléfico, que en el *Kojiki* se encuentran a una distancia de dos capítulos y les ocurren a personajes distintos, se integran en ocasiones en un mismo relato en los mitos americanos.

Hemos visto en qué se parecen y difieren el mito de Opokuninusi y los mitos amerindios con los que lo hemos comparado. Aquí y allá se observa la coalescencia de los mismos motivos o temas: un barquero susceptible, un pariente o unos parientes celosos, un suegro maléfico, la prueba del tronco de un árbol hendido (y tal vez la muchacha buena consejera, un aspecto que exigiría un estudio más profundo). Pero el mito japonés yuxtapone estos motivos o temas mientras que los mitos amerindios los organizan. Podría decirse que, como en un esqueleto en una antigua tumba, las articulaciones de cuyos huesos se hubieran quebrado sin separarlos lo suficiente como para que no advirtamos que forman un cuerpo, la proximidad de los elementos del mito

de Opokuninusi sugiere que, como en los mitos amerindios, estuvieron orgánicamente unidos.

¿Qué podemos concluir? Todo parece indicar que un sistema mitológico quizás originario del continente asiático, y cuyas huellas habría que rastrear, hubiera pasado primero a Japón y luego a América. El sistema es aún reconocible en la mitología japonesa a través de fragmentos desvinculados, que no obstante siguen manteniéndose próximos en el relato. En América, tal vez a causa de una llegada más tardía, su unidad sería más evidente. De acuerdo con esta hipótesis, la presencia en el *Kojiki* de la historia de la liebre de Inaba no sería fortuita. Aunque parezca no tener relación con los episodios que la preceden o que la suceden, atestiguaría a su manera que era parte integrante de un sistema mitológico cuyos ejemplos americanos nos permiten hacernos una idea, y cuyos hilos los especialistas de la mitología japonesa, más competentes que yo pero animados por la hipótesis que someto a su juicio, tal vez conseguirán volver a unir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONI, KLAUS J., *Der weisse Hase von Inaba. Vom Mythos zum Märchen* (*Münchener ostasiatische Studien*, vol. 28), Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1982.

BOAS, FRANZ, *Indianische Sagen von der Nord-Pacifischen Küste Amerikas* (*Sonderabdruck aus den Verhandlungen der Berliner Gesellchaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, 23-27), Berlín, 1891-1895.

Kojiki (traducción, introducción y notas de Donald L. Philippi), Tokio, University of Tokyo Press, 1968.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Le Cru et le Cuit*, París, Plon, 1964. [Hay trad, cast.: *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, vol. I, México, FCE, 1968].

—, *L'Origine des manières de table*, París, Plon, 1968. [Hay trad, cast.: *Mitológicas. El origen de las maneras de mesa*, vol. III, México, FCE, 1968].

—, *L'Homme nu*, París, Plon, 1971. [Hay trad, cast.: *Mitológicas. El hombre desnudo*, vol. IV, México, FCE, 1968].

PALMER, EDWINA, «Calming the Killing *Kami*: The Supranatural Nature and Culture in *Fudoki*», *Nichibunken Japan Review*, 13, Kioto, 2001.

THOMPSON, STITH, *Tales of the North American Indians*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1929, pp. 269-386.

—, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana University Press (impreso en Copenhague por Rosenkilde & Bagger), 1958, 6 vols.

HERÓDOTO EN EL MAR DE CHINA

En el mes de mayo de 1983, tras una estancia en Tokio, se me presentó la oportunidad de acompañar a dos colegas japoneses que realizaban sus investigaciones en Okinawa y en las islas vecinas: Iheya, Izena, Kudaka.

Puesto que no conozco la lengua, y menos aún, el habla local, no puedo pretender que mis observaciones añadan nada a los numerosos trabajos sobre la cultura de las islas Ryukyu que han realizado desde hace casi un siglo los eruditos japoneses, americanos y europeos (entre los cuales figura un autor francés, Patrick Beillevaire). Asistí a la investigación de mis colegas en calidad de espectador, aventurándome de vez en cuando a hacer alguna pregunta que ellos se veían obligados a traducir junto con la respuesta del informante.

Así pues, las páginas que siguen no tienen más ambición que la de servir de telón de fondo de un incidente —tal vez el único original entre todos los que observé— que no me parece fuera de lugar mencionar en esta miscelánea en honor a un helenista.

AL ESTE LO MASCULINO, AL OESTE LO FEMENINO

La población increíblemente densa de las zonas costeras deja estupefacto a quien visita Japón por primera vez. Pero no sucede

lo mismo en las islas Ryukyu: una vegetación subtropical, pero cuya altura limitan los tifones, se reduce cerca del mar a un monte bajo muy denso de pandanáceas donde, en un kilómetro a la redonda, a veces hasta en dos, no se vislumbra la menor presencia humana.

No obstante, incluso allí abundan los signos, poco evidentes para el ojo no entrenado, de una cultura sumamente original y que nos maravilla reconocer tal como la describieron los primeros observadores.

Orientada de norte a sur, una calle principal divide invariablemente toda población en dos mitades. Estas siguen constituyendo los dos equipos que se enfrentan cada año al tiro de la cuerda (de hecho, dos cuerdas, cada una doblada y enganchadas una a otra por el bucle que forman), donde cada cual intenta hacer perder pie a su contrincante. Según la población, se espera el éxito del equipo del este que encarna el principio masculino, o del equipo del oeste que encarna el principio femenino, inferior al otro pero garante de la fecundidad humana y de la fertilidad de los campos.

Todas las casas, en su mayoría de madera, aunque ya existen algunas de hormigón, están orientadas al sur y obedecen a un plano tradicional: están montadas sobre pilares en los que se apoya el suelo, que sobresale un tramo, formando una estrecha galería que recorre la fachada; esta es muy abierta pero está protegida por pesados postigos de madera para cuando llegan los tifones. Cada casa comprende dos habitaciones principales, la de los hombres al este y la de las mujeres al oeste, y la cocina se encuentra en la parte de atrás, junto con una o dos habitaciones pequeñas destinadas a los niños y a la despensa.

Cada casa ocupa la parte central de un pequeño jardín delimitado por unos muros que la mayoría de las veces están alzados sin más con rocas coralinas talladas en poliedros irregulares, y

ajustadas unas contra otras de forma tan precisa como los bloques de piedra de las murallas incaicas. Aquí y allá los reemplazan algunos muros de conglomerado, y una tercera fase empieza a insinuarse: la de los muros hechos de fragmentos de conglomerado procedentes de demoliciones… Pero siempre que los viejos muros de coral subsisten, el color oscurecido por el paso del tiempo produce una armonía inolvidable con el verde intenso de la hierba que tapiza las eras asimétricas, el follaje y las flores cuya profusión anuncia los mares del Sur, las raíces pálidas y sinuosas de los ficus que, resquebrajando los muros, cumplen su trabajo de destrucción.

La disposición de los jardines parece tan invariable como el plano de las casas. En el lado sur, el muro exterior se interrumpe para abrir una entrada; un poco retirado, un murete de piedras o un panel de madera en forma de pantalla protege la vida doméstica de la mirada de los transeúntes, y más aún de las influencias nefastas contra las que se dirigen muchas fórmulas mágicas, grabadas o pintadas en los mojones situados en los cruces de caminos. Para adentrarse en el jardín hay que rodear la pantalla por la derecha o por la izquierda. El acceso por el este está reservado para las ocasiones rituales, mientras que el del oeste sirve para los usuarios. Una vez se franquea el umbral, es posible dirigirse hacia el ángulo noreste del jardín, donde sin duda el visitante encontrará el altar de la divinidad del lugar hecho directamente sobre un montoncito de tierra o sobre una elevación de piedras, conchas u otros objetos naturales interesantes por su forma o por su rareza. Y en el lado oeste, sabemos de antemano que se encuentra la porqueriza (en los casos en que sigue existiendo) y la letrina, una y otra situadas bajo la protección de dioses específicos.

En la cocina, a menudo de un modernismo desconcertante, entre las paredes de planchas desnudas, siempre se destina un sitio para las tres piedras dispuestas formando una cúpula que re-

presentan a *kamado*, la divinidad del hogar, mientras que en la habitación principal un televisor encendido desde el alba hasta el anochecer, incluso si nadie la mira, termina convenciéndonos de que esas «imágenes del mundo flotante» de un nuevo estilo ostentan el lugar que antaño tuvieron en Japón los *Ukiyo-e*.

RITOS DE INICIACIÓN DE LAS MUJERES

Acabo de hacer alusión a los cultos locales. Los especialistas insisten en su arcaísmo y creen que pertenecen a un estrato cultural que tal vez antaño fue común a todo el Japón y anterior a la formación del sintoísmo. Lo que al principio más nos sorprende de estos ritos es la ausencia completa de templos y de representaciones figuradas. A pesar de los televisores, las cocinas eléctricas, las lavadoras, jamás me he sentido tan próximo a la prehistoria como en medio de aquellos bosquecillos, rocas, grutas, pozos naturales, fuentes, que para los habitantes de las Ryukyu son las únicas pero multiformes expresiones de lo sagrado.

En la gran Okinawa, en una veintena de kilómetros a la redonda de la ciudad de Naha, una naturaleza devastada —hoy ocupada por los cuarteles, los depósitos de gasolina y de material estadounidenses— atestigua la violencia de los combates de 1945. Pero en la mayor parte de la isla el paisaje parece intacto o ha vuelto a crecer la vegetación. A medio camino, en la península de Motobu, las murallas en ruinas del castillo de Nakijin, que fue en el siglo XIV la sede de un principado independiente, parece la Gran Muralla china en miniatura. En una atalaya que sigue siendo el destino de muchos peregrinajes, se celebraban antaño ritos frente al mar, en dirección a las islas Iheya e Izena por donde quizás llegaron los navegantes ancestrales. Iheya-jima es en cualquier caso la cuna de la primera y de la segunda dinastía Sho,

que unificaron tres reinos precedentes y reinaron sobre las Ryukyu del siglo XV hasta que Japón las anexionó en 1879 (el señor de Satsuma ya había conquistado las islas Amami, al norte, en 1609).

Al otro lado de la isla, al sureste, en la península de Chinen, Seifa Utaki sigue siendo un lugar de culto: un espectacular conjunto de escarpados peñascos, anfractuosidades, pendientes cubiertas de árboles por donde se deslizan los arroyos y donde hay que protegerse de las serpientes venenosas (que según parece abundan lo suficiente en estas islas como para que los habitantes nos disuadan de ir a visitar algunos de los antiguos lugares santos más aislados). Desde las alturas de Seifa Utaki se avista Kudaka-jima, que ocupa, como explicaré más adelante, un lugar particular en la vida religiosa de las islas de Okinawa. Pero todas ellas acogen cada año con gran pompa a los dioses que regresan de su viaje *nira*, o *nirai*, más allá del mar, para traer a los humanos la paz y la felicidad.

Es bien sabido que, a pesar de que las instituciones se inclinan claramente en un sentido patrilineal —por ejemplo, los *munchu*, un linaje agnaticio cuya función es sobre todo cultural—, toda la vida religiosa de las islas Ryukyu se encuentra en manos de las mujeres. Cuando yo estuve de visita, Kudaka-jima contaba con cincuenta y seis sacerdotisas o *noro* para trescientos habitantes, distribuidas en una estricta jerarquía: en la cima de la pirámide había dos sacerdotisas principales, una para el este y otra para el oeste, que regían sobre otras que, por orden de importancia, eran responsables del bienestar espiritual de un número más o menos grande de hogares. Este sistema se funda idealmente en el vínculo entre el hermano y la hermana: él ejerce la autoridad secular y ella le asegura a él y a su familia una protección espiritual gracias al contacto que mantiene con las divinidades; pero también puede maldecirlo. En cualquier caso, al visitar a estas sacerdotisas de distinto rango —lo cual hicimos durante todo un día

—, nos pareció que habían heredado sus poderes y su función unas veces de la madre y otras de la suegra. La sacerdotisa de un hogar o de un grupo de hogares emparentados puede ser así, indistintamente, una hermana, la hija de una hermana, una hija o una nuera: representante del linaje materno, paterno o incluso una mujer procedente de otro linaje. Mabuchi ya lo había señalado hace treinta años: se diría que para el pensamiento indígena, el privilegio de los vínculos con lo sobrenatural pertenece al sexo femenino en cuanto tal, más que a una mujer designada por el lugar que le corresponde en un linaje determinado.

Las funciones religiosas de la sacerdotisa no parecen completamente desinteresadas. El hermano en teoría, el hombre o los hombres de la casa, tienen de hecho obligaciones con ella. La pesca de pequeños pescados, de erizos de mar, de mariscos, que se practica en las rocas cuando hay marea baja, proporciona recursos alimenticios considerables. La asiduidad con que se dedican a esta actividad los isleños me recordó un dicho de los indios de la costa canadiense, al otro lado del Pacífico: «Cuando el mar se retira la mesa está lista». Pero son las sacerdotisas las que controlan dos veces al año ritualmente la pesca de serpientes de mar, muy peligrosa, un animal cuya carne es muy apreciada. Esta restricción afecta doblemente al precio y tal vez las sacerdotisas sacan algún provecho de ello. Sea como sea, parece claro que algunas grandes sacerdotisas son ricas comparadas con la media de la población, y no tienen empacho en hacer alarde de sus recursos.

No obstante, el culto sigue siendo humilde y rústico. En Iheya e Izena, en los bosques retirados o en los confines de las ciudades, a veces incluso en el patio de alguna vivienda moderna, fuimos a buscar los *ashage*: pequeñas chozas cuadradas o rectangulares, cuyo tejado de paja, muy puntiagudo y que se desliza casi hasta el suelo, se sostiene sobre unos troncos y ramas. Hay que arrodillarse para entrar, pero solo la sacerdotisa lo hace. Y allí es

donde, protegida de la mirada de los fieles, se comunica con los dioses.

Normalmente las sacerdotisas son ancianas, y su distinción natural, su dignidad y su autoridad exenta de cualquier arrogancia, imponen. Al verlas pasar o conversando entre sí uno tiene la impresión de que, para ellas mismas y para los demás, su connivencia con las fuerzas sobrenaturales es una cosa absolutamente sencilla que, por decirlo de algún modo, viene por añadidura. No obstante inspiran en los hombres de su comunidad algo más que deferencia. Desde la tierna infancia, los hombres se saben excluidos de unos ritos que sus madres, hermanas, hijas o esposas celebran cada mes (salvo en octubre, un mes sin ritos), para asegurarles la salud y la prosperidad, en lugares apartados de donde traen luego los restos de las comidas ceremoniales que los varones de la casa, con independencia de su edad, no tienen derecho a probar.

Los hombres acceden a veces al sacerdocio: así ocurre entre los *munchu*, donde el hermano se convierte en el asistente de su hermana; o bien si de jóvenes las sacerdotisas les encargaron que se ocuparan de la caza de las serpientes de mar. Pero, en el laberinto de altares y de lugares santos que cubren toda la superficie de la isla —frente al embarcadero de Kudaka, un gran cartel advierte a los visitantes de que incluso desplazar un guijarro puede ser un sacrilegio—, el viejo sacerdote que nos guio nos mostró con un temor misterioso la entrada al bosque sagrado donde, cada varios años, tienen lugar los ritos de iniciación de las mujeres. No se habría arriesgado a poner un pie en aquel bosque.

El mismo anciano nos condujo a unas playas donde batía el viento. En el extremo este de la isla aparecía la diosa Amamikyo, ancestro de los habitantes de las isla de Okinawa, y, en la costa sur, los divinos mensajeros portadores de las cinco especies de granos con que se plantaron los primeros campos. Nada permite al visitante reconocer esos lugares sagrados, excepto, en ca-

da hueco, en las rocas, las barritas de incienso y unos corales que la resaca del mar ha arrastrado, escogidos y reunidos en virtud de sus formas regulares: son las únicas ofrendas, completamente primitivas, que adornan estos altares improvisados. Si el nivel de la playa llegara un día a inundarse, los arqueólogos futuros que tal vez los encontrarían en algunas de sus excavaciones, se preguntarían por esos montoncitos de guijarros pulidos que yo examiné con curiosidad. ¿Acaso reconocerían en aquellos montones los amuletos que, para proteger a los miembros varones de cada casa, las sacerdotisas venían a buscar en febrero en las playas (a razón de tres por beneficiario) y llevaban a la playa en diciembre? La arena batida por el viento las habría cubierto muy pronto.

No lejos de allí nuestro guía nos mostró indolentemente los vestigios de un antiguo montoncito de conchas. Son, nos explicó, los restos de las primeras comidas de la diosa. Y cuando le pregunté dónde se plantaron primero los granos que entregaba la diosa, nos llevó a unos pocos cientos de metros hacia el interior, al pequeño campo primordial, *mifuda*, que señalaba un altar de piedra. A poca distancia se abría una especie de pozo en las rocas donde la diosa se retiraba para dormir. El anciano narraba aquello con un tono familiar, y en el espíritu de nuestro interlocutor aquellos acontecimientos parecían simples hechos evidentes. No habían ocurrido en un tiempo mítico, sino ayer, incluso hoy y mañana, porque los dioses de aquel lugar volvían cada año y en toda la extensión de la isla los ritos y los lugares sagrados atestiguaban su presencia real.

EL GRITO DEL PRÍNCIPE MUDO

Este ha sido un preámbulo largo, pero no podía prescindir de él si quería que el lector compartiese un poco la sorpresa que me

causó un incidente que era preciso ambientar y del que debía recrear primero el clima.

Iheya-jima, donde viven aproximadamente mil quinientas personas, posee lo que nosotros llamaríamos una casa de la cultura que ni siquiera podríamos soñar en una ciudad de veinte mil habitantes: inmensa, provista de medios audiovisuales de última tecnología, y, como todos los espacios públicos en Japón, en un estado rigurosamente impecable gracias a las mujeres de la limpieza con sus ineludibles guantes blancos. Nosotros compartíamos uno de los dos albergues de la isla con unos obreros que trabajaban en el puerto. Una noche nos telefonearon de la casa de la cultura para invitarnos a un ensayo de cantos sagrados para una ceremonia anual (que después de aquella sesión nos ofrecieron ver grabada en el magnetoscopio). Cuando llegamos, no había casi nadie porque todos los miembros del conjunto eran pescadores o agricultores que, nos explicaron, solo podían acudir una vez concluida la jornada de trabajo. Fueron apareciendo, uno tras otro, seis o siete hombres y mujeres cada uno de los cuales llevaba el *shamisen*, con la caja hecha de piel de serpiente tensada, que es el instrumento tradicional de la región. Poco a poco los cantos sonaron, mientras a mí me susurraban la traducción. Una canción recordaba la leyenda de un príncipe mudo de nacimiento. Aunque era el mayor, su padre, el rey, había decidido desplazarlo del trono a causa de su defecto, y tomar al menor como heredero. Un cortesano muy apegado al príncipe sufría tanto la humillación de su señor que quiso suicidarse. Cuando iba a perpetrar aquel acto fatal, el mudo recobró súbitamente la voz y le gritó: «¡No lo hagas!». Y como se había curado, sucedió a su padre.

Este relato, que aquellos exóticos campesinos cantaban con una lentitud solemne en una línea melódica muy amplia que repetían varias veces, me produjo una honda impresión. Porque un cortocircuito de la memoria me hizo reconocer en él un episodio

de la vida de Creso, tal como lo relataba Heródoto (I, 38-39, 85).

También Creso tenía dos hijos: uno era sordomudo de nacimiento y, según Heródoto, «no existía para él»; al otro, a quien consideraba «su único hijo», lo había perdido. Al margen de su defecto, el superviviente «estaba bien dotado desde cualquier punto de vista». Así, durante una guerra, «cuando se produjo la toma de la ciudadela, un persa se le acercó a Creso con la intención de matarlo y él lo confundió con otro [...]. Pero cuando el joven mudo vio al persa acercarse a su padre, el pánico y el dolor hicieron que prorrumpiera en palabras, y dijo: "¡Hombre, no mates a Creso!". Estas fueron las primeras palabras que pronunció y después conservó el don de la palabra durante el resto de su vida»[23]. A causa de la muerte de su hermano y de su propia curación este hijo habría reunido por partida doble las condiciones para heredar el trono si su padre hubiera conseguido conservarlo.

Pero ¿se trata de una similitud fortuita entre una leyenda griega y una japonesa? La hipótesis se impone tanto menos en la medida en que el caso no es único. En efecto, conviene tratar con precaución un relato japonés que, dado el nombre del héroe, Yurikawa, y la intriga, recuerda hasta en los detalles al Ulises de la *Odisea*. Registrado en Japón a comienzos del siglo XVII (es decir, poco tiempo después de que la trama de la *Odisea* se convirtiera en un relato realmente conocido en Occidente, en la segunda mitad del siglo XVI), la historia de Yurikawa podría estar inspirada en los relatos de los comerciantes portugueses o de los jesuitas españoles[24]. Sin embargo, no debemos olvidar que las aventuras de un héroe que concluyen con un concurso de tiro al arco constituyen un tema de origen asiático, lo cual confirma el carácter heterogéneo del arco de Ulises que reaparece en el texto mismo de la *Odisea*[25]. Así pues, la pregunta sigue abierta.

En cambio, no se nos ocurriría dudar de que la historia de Midas fue muy corriente en Extremo Oriente desde la Edad Media y probablemente desde mucho antes. Una obra histórica japonesa, que escribió en el siglo XI un autor desconocido, hace alusión a ese «hombre de tiempos remotos, que cavó un hoyo y hablaba dentro del mismo» porque estaba a punto de reventar si no contaba una noticia[26]. Una crónica coreana del siglo XIII, pero que contiene muchos elementos que se remontan a tiempos arcaicos[27], narra, con más adornos aún que Ovidio, una historia donde el rey Kyongmun, que reinó entre los años 861 y 875, conoció la misma suerte que Midas:

> Una mañana, al despertar, el rey se dio cuenta de que sus orejas se habían vuelto largas y peludas como las de un asno [...]. Tuvo que cubrirse la cabeza con una especie de turbante para que nadie descubriera su secreto, salvo el sastre que había hecho el turbante y al que se le prohibió estrictamente hablar.
>
> Aunque era completamente leal a su rey, a aquel sirviente lo corroía no poder comunicar a nadie aquella noticia tan singular como extraña. A causa de ello cayó enfermo y partió al templo Torim, en el barrio de Kyongju, para curarse. Un día que estaba solo y nadie lo vigilaba, salió al jardín que se encontraba detrás del templo [...]. Cuando estuvo seguro de que nadie podía escucharlo, se metió en un bosquecillo de bambús y a voz en grito dijo varias veces: «¡Mi rey tiene orejas de asno!». Y así, ya sereno, murió.
>
> Pero desde entonces, cuando el viento soplaba a través de los bambús producía unos sonidos que parecían decir: «¡Mi rey tiene orejas de asno!». El rey se enteró, hizo cortar los bambús y plantar palmas en su lugar. En vano: las palmas agitadas por el viento simplemente acortaban el mensaje. Cuando el templo quedó en ruinas, los habitantes de Kyongju acudieron a recoger los brotes de las palmas y los bambús y los plantaban en sus jardines para disfrutar escuchando aquel canto.

Las versiones de la historia de Midas pululan por el folclore de Mongolia y el Tíbet[28]. Saber cuáles llegaron hasta Corea y Japón no plantea ningún problema. Así pues, no existe ninguna razón para pensar que la presencia de la historia de Creso en las

islas de Okinawa sí plantea un problema. El budismo, que tantos elementos helénicos y helenísticos incorporó, pudo introducir en Extremo Oriente algunos motivos procedentes de Grecia. A menos que la patria de los protagonistas —Lidia en un caso, Frigia en el otro— sea un indicio de que los dos relatos tienen su origen común en Asia, desde donde habrían viajado en las dos direcciones.

SENGAI.
EL ARTE DE ADAPTARSE AL MUNDO

Según André Malraux, el arte de Sengai deja al espectador occidental perplejo, a lo que añadió: «Ningún arte oriental está tan lejos del nuestro y de nosotros».

Cada vez que nos revelan el sentido de las leyendas que Sengai inscribía en los márgenes de sus cuadros, descubrimos un poco más las razones de este malentendido. Y es que, a causa de su significado y de su grafismo, las palabras tienen tanta importancia como el asunto pintado. Puesto que esos breves textos, a menudo en forma de poemas, con sus citas implícitas, sus alusiones irónicas y sus sobrentendidos, se nos escapan, nuestra percepción de las obras se encuentra mutilada.

Pero, en cierto sentido, esto es verdad para cualquier cuadro oriental, indisociable de la caligrafía, y no solo porque esta tenga casi siempre un lugar en la pintura. Cada cosa representada —el árbol, la roca, el arroyo, la casa, el sendero, la montaña—, más allá de su apariencia sensible, adquiere un significado filosófico en función del modo en que el pintor la representa y la sitúa en un conjunto organizado.

Incluso si nos atenemos exclusivamente a la caligrafía, es evidente que, a pesar de todos los esfuerzos de los traductores, lo

esencial de la poesía de los haikai —como los de Basho, a quien Sengai se sentía próximo— permanece inaccesible para nosotros. Tanto como el sentido literal —lo único accesible para nosotros — cuenta la elección de un carácter o de otro para expresar la misma idea, el estilo de escritura (los manuales distinguen al menos cinco) y la disposición del texto en la hoja. Y con más razón en Sengai, pues sus trazos en cursiva, las simplificaciones audaces, las pinceladas rápidas y resueltas, abolen la distancia entre la figuración y la escritura. Más adelante volveremos sobre este asunto.

No obstante, para el aficionado occidental existe un problema persistente. El arte japonés nos impresionó primero por la pureza, la elegancia, la simplicidad y el rigor. Asimismo, para atenerme al ejemplo, el hecho de que Sengai sea contemporáneo de Kiyonaga, Utamaro y Eishi, pintores de la gracia y de la belleza femeninas, nos obliga a preguntarnos sobre la coexistencia, en la misma época y el mismo país, de formas de expresión tan alejadas entre sí. Tal vez tuvieran un remoto origen común en los rollos pintados en los siglos XI y XII donde se afirmó el don propiamente japonés de la concisión, el arte de decir lo máximo con los mínimos medios. Para juzgar el arte de Sengai es necesario mirar desde otras perspectivas.

La primera, inmediatamente evidente, aunque no superficial, podría ser el gusto por el juego, en el que veo uno de los elementos del espíritu japonés. No pienso solamente en las formas contemporáneas: el *pachinko*, el golf, el karaoke; ni siquiera en los juegos de sociedad que, desde el período Heian, ocuparon un lugar tan importante en la vida de la corte y la literatura novelesca; sino simplemente en esos juguetes y objetos divertidos en que se manifiesta el ingenio del inventor.

A menudo, en Japón, me ha impresionado la fascinación que ejercen, incluso en banqueros u hombres de negocios muy serios, juguetes inocentes hacia los cuales sus homólogos europeos

sentirían, o fingirían sentir, indiferencia. Yo mismo me quedé completamente asombrado —o más bien encantado— cuando una personalidad distinguida, en su primera visita, me envió junto con sus afectuosos saludos, un objeto que representaba a un pájaro en su jaula que trinaba cada vez que al pasar nos cruzábamos con un rayo alimentado por una pila disimulada en la base.

A este espíritu lúdico le debe Japón quizás el haberse impuesto a todos sus rivales en el campo de la pequeña electrónica. Y tal vez también explique las extravagantes construcciones arquitectónicas concebidas en los estilos más heteróclitos, que vemos erigirse aquí y allá en las ciudades japonesas.

En el terreno de las artes gráficas, este gusto por el juego aparece, muy pronto, en los famosos rollos atribuidos al pintor y monje del siglo XII Toba Sojo: son representaciones animales satíricas que fundan una tradición que retomó Hokusai incluso en vida de Sengai. Veinte o treinta años más tarde, las estampas caricaturescas de temática humana o animal de Kuniyoshi todavía respondían a aquella tradición.

Efectivamente, incluso en aquel antiguo pintor esas fantasías parecían inspiradas por la crítica social y no por el espíritu religioso, como ocurre en Sengai. Pero la línea de demarcación no es fácil de establecer. Toba era un monje y, aunque a finales del siglo XVII el gran pintor Korin, muy mundano, produjo obras ágiles y llenas de humor, no podemos olvidar que su hermano menor y su colaborador, Kenzan, fue un adepto del zen. Para captar el vínculo, hay que profundizar un poco más.

LIBERARSE DEL DUALISMO

Dada su adhesión al zen, Sengai tiene la misma filiación espiritual que los maestros de la ceremonia del té, quienes, desde el

siglo XVI, buscaban en Corea y en China los utensilios más ordinarios y humildes: los tazones para el arroz de los campesinos pobres que fabricaban los artesanos en los pueblos. El hecho de estar hechos sin habilidad manual y de carecer de pretensiones estéticas les confería a los ojos de los maestros del té más valor que si hubieran sido auténticas obras de arte. Así surgió el gusto por los materiales rugosos y las formas irregulares, algo que un maestro del té bautizó con una expresión que hizo escuela: «el arte de lo imperfecto». En este sentido, los japoneses son los verdaderos inventores de ese «primitivismo» que Occidente redescubrió varios siglos más tarde —aunque, significativamente, después de haber pasado por el japonismo— a través del arte africano y del de Oceanía, los objetos populares, el arte sucio y, en otro sentido, los *ready-made*…

No obstante, para los maestros de té no se trataba, como para el esteta occidental, de recobrar la libertad del gesto creador más allá de las reglas convencionales, ni de inventar una forma de expresión situada más allá de una destreza técnica que caía en la banalidad (como sí ocurre en la cerámica *raku*, en la que, mediante deformaciones deliberadas, la búsqueda completamente consciente de lo imperfecto se convierte en un estilo; en las artes gráficas Occidente ofrece una especie de equivalente con la monotipia), sino de liberarse de todo dualismo para alcanzar un estado en que la oposición de lo bello y lo feo carezca de sentido: un estado que el budismo denomina «semejanza», anterior a todas las distinciones, imposible de definir salvo señalando el hecho de que es así.

No es inadecuado invocar esta filosofía de la alfarería a propósito de Sengai, quien fue alfarero y decorador de cerámica en sus ratos libres. Y tampoco como pintor se proponía captar la belleza y descartar la fealdad: «No discriminéis lo refinado y lo grosero —decía en el siglo VI un patriarca chino del zen—, la elección está fuera de lugar». En el grafismo espontáneo, nada preocupado

por las limitaciones y las reglas, donde la negligencia y la elegancia se confunden, nos equivocaríamos identificando algo parecido a la caricatura. Esta exagera t deforma voluntariamente la realidad, mientras que un arte como el de Sengai resulta del encuentro fortuito de la realidad y de un gesto. La obra no imita un modelo. Celebra la coincidencia, o mejor dicho, la fusión de dos fenómenos transitorios: una forma, una expresión o una actitud, y el ímpetu de la pincelada. A su manera, la pintura zen expresa la esencia del pensamiento budista, que niega cualquier realidad permanente a los seres y a las cosas, y aspira a alcanzar, por medio de un despertar, un estado donde las distinciones entre la existencia y la no existencia, la vida y la muerte, el vacío y la plenitud, el yo y el otro, lo bello y lo feo, se abolen. Asimismo, en virtud de los mismos principios, todos los medios son buenos para alcanzar ese estado: el zen no establece ninguna jerarquía de valores entre la meditación trascendental, el retruécano y la burla.

De modo que la bufonada no tiene nada de asombroso en un pintor religioso. La literatura zen abunda en historietas cómicas, como la que evoca un cuadro en el que un ciego se ilumina por la noche con una linterna, hecho que sorprende: «Es para que nadie me empuje», aclara el ciego. Sin embargo, es ciego. Alguien le indica que la linterna se ha apagado, así que la enciende de nuevo. Cuando vuelven a empujarlo, le recrimina al culpable: «Pero —contesta este— es que soy ciego».

La risa que provoca este cuento se debe a un cortocircuito entre dos campos semánticos. La ceguera pasa de improviso de un valor de término a un valor de función. De ahí la sacudida mental que encamina al oyente hacia la vía del despertar, al hacerle comprender que la existencia empírica nos encierra en las contradicciones y que resulta vano creer que podemos sustraernos a ellas multiplicando las precauciones.

Las raíces de esta pedagogía oblicua son antiguas. La escuela la remonta a Buda: la única respuesta que dio a sus discípulos fue esbozar una mueca que les pareció incomprensible y sobre el cual meditaron infatigablemente. Tal vez también es necesario reconocer la contribución de la literatura sánscrita, que hacía un empleo sistemático de los juegos de palabras y de las homonimias, puesto que el doble sentido obliga a romper las relaciones empíricas entre los fenómenos y da acceso a la realidad suprasensible; y con mayor seguridad al taoísmo, profundamente arraigado en el espíritu popular, que manifiesta desprecio por las convenciones sociales y, como el budismo, rechaza cualquier forma de dualismo.

Del encuentro de todas estas tradiciones nació en China el *tch'an*, producto de la práctica india del retiro *(dhyana)*; luego, en Japón, el zen fue introducido en el siglo XII por algunos monjes que habían visitado China, al tiempo que también introdujeron la técnica china de la pintura monocroma al agua, cuya moda difundieron ellos entre los letrados.

Sengai tiene su lugar en esta tradición. Veintisiete patriarcas del budismo contemplativo se sucedieron en India. En el siglo VI, el vigésimo octavo, Bodhidharma (en japonés, Daruma), lo llevó a China. Seis siglos más tarde, el monje japonés Eisai (Yosai), a quien, seis siglos más tarde sucedió Sengai, llevó el zen al norte de Kyushu.

Es bien sabido que el zen en su conjunto afirma que la tradición, la doctrina, los textos sagrados, carecen de valor: «leerlos es tan vano como intentar suprimir el polvo a golpes de escoba», escribió Sengai en una pintura. Solo cuentan la vida interior y el ejercicio de la meditación. De estas prácticas, la rama Rinzai (a la que pertenecía Sengai) representa la forma extrema, que excluye cualquier comunicación entre el maestro y el discípulo salvo por algunos gritos inarticulados, interjecciones desprovistas de sentido y algunas brutalidades: bastonazos o puñetazos, destinados a

romper el equilibrio psíquico del discípulo, a sumirlo en un caos mental del que, como si se tratara de un resorte, tal vez surgirá la iluminación.

Varias pinturas de Sengai evocan respuestas, o el rechazo a dar respuestas, que se han hecho célebres. Así, a la pregunta: «¿También los perros tienen una Naturaleza de Buda?», un discípulo solo obtuvo de su maestro, a modo de respuesta, el más profundo desprecio, que le expresó con un monosílabo. El enunciado daba por supuesto que existían seres vivos por una parte, y una Naturaleza de Buda por otra parte, una dualidad que el budismo rechaza. A otro discípulo que se preguntaba si podía contemplar a Buda y barrer al mismo tiempo sin ser blasfemo, el maestro le hizo entender indirectamente que aquella actitud era profundamente religiosa —como por lo demás cualquier trabajo manual — porque el Buda, presente para nosotros en todas las cosas, también lo está en el polvo.

Sobre todo, el Rinzai hacía un uso sistemático de los *koan*, preguntas o enigmas planteados en términos contradictorios — el ejemplo clásico: «¿Qué ruido se oye cuando una sola mano aplaude?»— que conducen al espíritu a un atolladero y lo obligan a buscar una salida en una dimensión exterior al pensamiento racional. Durante semanas o meses, el discípulo deberá consagrarse a la «contemplación de la palabra» (una definición del Rinzai), especular hasta la extenuación sobre un sentido inalcanzable, convertido en el objetivo de una violencia intelectual que corresponde, en otro plano, a las violencias físicas y verbales a las que también se le somete.

Quisiera abrir un paréntesis. En Francia, la tradición universitaria no ignora completamente el *koan*. Cuando un estudiante, que más tarde se convirtió en un célebre escritor, se presentó a un concurso, el examinador le preguntó de pronto: «¿Qué ha hecho quién y cuándo?». Sin desmoralizarse, el candidato contestó: «En el año 410, Alarico tomó Roma y la saqueó», y fue

brillantemente calificado. Trece siglos antes, en China, el sexto patriarca del *tch'an* había formulado un *koan* casi en los mismos términos: «¿Qué es lo que es?», le preguntó de repente a su discípulo, quien contestó con la misma rapidez: «Esto ¿qué es?», y obtuvo el diploma de entronización.

Esta fabulita ilustra bien la diferencia entre el espíritu occidental y el budismo. Para el primero, que busca su naturaleza, no existe ninguna pregunta a la que no sea posible o deba darse respuesta: he aquí el germen del espíritu científico. A esta suficiencia, el budismo opone la sabiduría. Ninguna pregunta podría recibir respuesta porque cada una apela a otra pregunta, nada posee una naturaleza propia, las presuntas realidades del mundo son transitorias, se suceden y se confunden sin que sea posible capturarlas en las redes de una definición.

Por su parte, tampoco un cuadro de Sengai puede considerarse acabado. Cada uno expresa el breve instante en que el pincel ha realizado un trazo. La obra tiene una forma temporal más que una forma espacial, y es tan poco consistente, Sengai no lo duda, que repite los mismos temas como si fueran distintos ejemplos. En su caso no existe prácticamente la obra aislada, sino las series, del mismo modo que, para el budismo, la aparente individualidad de cada cosa o ser se resuelve en una serie *(samtana)* de fenómenos físicos, biológicos o psíquicos unidos precariamente, que se suceden, se mezclan o se repiten. En un arte semejante, no existe un cuadro, como los nuestros, en cuanto objeto: es algo que ocurre y que se oculta tras otro cuadro igualmente pasajero.

Algunos sentirán la tentación de aproximar esta concepción a la obra de arte de quienes, en Occidente, dan prioridad al gesto creativo. Pero de hecho ocurre lo contrario. La pintura abstracta, la del género «lírico» sobre todo, persigue expresar su personalidad en la obra, mientras que el monje del zen se considera el lugar insustancial donde algo del mundo se expresa a través de él.

Ya he insistido en la importancia de la caligrafía, y no solo a causa de su valor de texto: es una parte integrante de la obra. En la pintura donde se representa un sauce, los dos caracteres que forman la palabra «resistencia», el primero, *kan*, muy negro y saturado, parece traducir la violencia del viento, mientras que el segundo, *nin*, es más claro y de un trazo ligero, y posee la flexibilidad del árbol cuya parte inferior armoniza con el movimiento. En la representación consabida del cosmos como un círculo, un triángulo y un cuadrado, la caligrafía vertical desempeña un papel indispensable para equilibrar el bloque horizontal que forman las tres figuras.

El conjunto consigue crear de este modo, en la sincronía, el efecto de una totalidad ortogonal que resulta menos directamente de una lectura del cuadro de derecha a izquierda, en el orden en que se trazaron las figuras, desde el círculo hasta el cuadrado. En otra obra, la imagen y la escritura forman un contrapunto en dos partes. Así, una alusión del texto permite relacionar el hervidor con la leyenda del ogro ebrio Shutendoji a quien se consiguió dormir dándole sake con drogas. La serie que Sengai consagró al poeta Basho ilustra de forma extraordinariamente sutil un juego dialéctico entre la imagen y el texto. Pues aunque el texto sustituye a Basho por la rana de uno de sus haikai más famosos, es decir, al creador por su criatura, el dibujo hace que Basho siga físicamente presente bajo la forma del plátano (el nombre del poeta y el del árbol son el mismo). Indisociables, el dibujo y el texto se responden mutuamente mediante las voces complementarias de la metáfora y la metonimia.

Otro aspecto destacable de estos dibujos rápidos y de realización aparentemente desaliñada: su precisión documental. Por sumarias que sean las indicaciones, no falta nada, y el trazo se convierte indefectiblemente en signo. Reconocemos a cada divinidad por sus atributos: Jizo sostiene su sistro, Fudo Myoo lleva su sombrero distintivo y, como corresponde, sus ojos bizquean y se

le ven los colmillos. Apenas esbozadas, las máscaras de las divinidades que hicieron salir a la diosa del Sol de su gruta son las mismas que aún llevan los actores campesinos de Kyushu que interpretan este episodio cerca del lugar donde, según la leyenda, tuvo lugar. Y el ciruelo no adorna solamente la manga de Sugawara-no-Michizane: el árbol florecido se adhiere a su cuerpo, como si quisiera mostrarse que milagrosamente se ha unido a ese ministro exiliado, inconsolable por tener que dejar el jardín que había sido su orgullo.

GRAFITIS Y CALIGRAFÍA

Cuando damos el nombre de «caligrafía» al arte de algunos pintores no figurativos contemporáneos cometemos un abuso de lenguaje. Los pseudosignos que producen carecen de un significado intrínseco, anterior al uso que de ellos hace el artista. (Actualmente, en Francia, solo merecen el apelativo de calígrafos los autores de las inscripciones llamadas «grafitis», que son capaces de leer los iniciados en las paredes o en los vagones del metro). Los signos de escritura que tenían previamente una existencia social adquieren una existencia individual al pasar por la mano del calígrafo. La leyenda de Kobodaishi, «el monje de los cinco pinceles», un gran maestro de la caligrafía, afirma incluso que los caracteres se convierten en seres vivos.

Por medio de signos que no son tal cosa, la abstracción lírica occidental pretende objetivar el yo: el movimiento que lo anima es centrífugo. Tanto para la caligrafía como para la pintura zen, el yo es el medio a través del cual se expresa el signo y, subsidiariamente, asume la individualidad del escritor.

De modo que se trata de la oposición entre centrífugo y centrípeto que advertimos en otros campos al comparar Occidente y Japón. La oposición va desde la estructura de la lengua japone-

sa, que pone el sujeto al final, hasta los trabajos manuales, donde, para mantener la sierra o el cepillo, para mover el torno del alfarero, para enhebrar la aguja, etc., el artesano japonés favorece los movimientos en sentido inverso a los nuestros. La pintura zen también pone de manifiesto este rasgo, que se cuenta entre los más característicos del espíritu de Japón.

Esta oposición también se incorpora a las realidades concretas de la vida japonesa, aunque por un camino distinto. Aunque el zen es una práctica de la meditación que debe conducir a la sabiduría, y aunque la sabiduría consiste en distanciarse del mundo de las apariencias, en una última etapa la sabiduría descubre que, prisionera de otras ilusiones, también debe desconfiar de sí misma. Pero un saber que duda de sí mismo ya no es tal cosa. Alcanzar el conocimiento supremo de que todo es ausencia de conocimiento libera al sabio, y esa conciencia equivale para él a saber que nada tiene sentido y, como si todo tuviera un sentido, se traduce en la posibilidad de compartir la existencia de sus contemporáneos, de vivir como cualquier otro hombre.

De ahí la dimensión familiar y bonachona de la obra de Sengai. Como un pequeño teatro del mundo, nos ofrece un cuadro detallado, precioso para el etnólogo, de la vida y de la sociedad japonesas de su tiempo. Todo se encuentra en ella: desde el panteón budista, los santos de la hagiografía del zen, los héroes de las leyendas y los personajes del folclore tradicional, hasta las escenas de la vida cotidiana, los paisajes locales, las distintas profesiones —incluidas las del mendigo y las prostitutas—, los animales, las plantas, el trabajo de la tierra, los utensilios domésticos… ¿Acaso no era la inspiración profana de los *Manga* de Hokusai, tan rica, variada y elocuente; y más aún me atrevería a decir (a pesar de la distancia de los géneros y de las épocas y los lugares) la de los *Ensayos* de Montaigne, comparables por su alcance y su vivacidad a la obra (escrita y pintada) de Sengai? Y es que el pen-

samiento de Montaigne es probablemente el que ofrece en Occidente más puntos de contacto con el budismo.

Esta proximidad muestra el alcance universal de enseñanzas surgidas en épocas diferentes, en los dos extremos del Viejo Continente. Unas enseñanzas que incitaban en ambos casos a buscar en el rechazo de las apariencias el escepticismo con respecto a cualquier creencia, la renuncia a alcanzar una verdad última, el estado que más conviene al sabio para vivir serenamente entre sus semejantes, compartir sus pequeñas alegrías y sus tristezas, acomodarse al mundo.

DOMESTICAR LO EXTRAÑO

> Pues lo más opuesto se encuentra en el punto más elevado de la amistad con aquello que más se le opone.
>
> PLATÓN, *Lisis*, 215e

Occidente descubrió Japón dos veces: en pleno siglo XVI, cuando los jesuitas, que llegaron siguiendo la estela de los comerciantes portugueses, penetraron en el país (aunque fueron expulsados durante el siglo siguiente); y, tres siglos más tarde, con la intervención naval de Estados Unidos para evitar que el imperio del Sol Naciente se abriera al comercio internacional.

Del primer descubrimiento el padre Luís Fróis fue uno de los actores principales. Un papel comparable desempeñó, en el segundo, el inglés Basil Hall Chamberlain, de quien Fróis parece actualmente el precursor. Nacido en 1850, Chamberlain visitó Japón, se estableció allí y se convirtió en profesor de la Universidad de Tokio. En uno de sus libros, *Things Japanese*, publicado en 1890, y organizado como un diccionario, en la letra T hay un artículo titulado «Topsy-Turvydom» («el mundo de todo al revés»), desarrolla la idea de que «los japoneses hacen muchas cosas de un modo exactamente opuesto a aquello que los europeos consideran natural y conveniente».

Así, las costureras japonesas enhebran las agujas acercando el ojo al hilo en vez de acercar el hilo al ojo. Y al coser acercan la tela a la aguja en vez de acercar la aguja a la tela, como hacemos nosotros.

Un objeto de barro cocido y hallado recientemente en unas excavaciones arqueológicas, prueba que, ya en el siglo VI, los japoneses montaban a caballo por la derecha, contrariamente a nuestra costumbre. Y aun actualmente, el visitante extranjero se asombra al ver que el carpintero japonés sierra empujando la sierra hacia sí en vez de empujarla hacia afuera, como hacemos nosotros; y que manejan de un modo parecido el cepillo, ese cuchillo de dos hojas que se usa para rebajar la madera. En Japón el alfarero mueve el torno con el pie izquierdo en el sentido de las agujas del reloj, a diferencia del alfarero europeo o chino, que mueve el torno con el pie derecho y así rota en el sentido contrario.

Estas costumbres —los misioneros jesuitas ya lo habían señalado— no solo oponen Japón a Europa, sino que también la línea de demarcación pasa entre el Japón insular y el continente asiático. Al mismo tiempo que muchos otros elementos de su cultura, Japón tomó de China la sierra de arco; pero desde el siglo XVI, los japoneses inventaron la sierra que corta tirando hacia uno mismo y esta desplazó el modelo chino. Y también el cepillo procedente de China en el siglo XVI, que se usa empujando, fue desplazado cien años más tarde por los modelos que cortan tirando hacia uno mismo.

La mayor parte de estos ejemplos ya los citaba brevemente Chamberlain. Si hubiera podido conocer el *Tratado*[29] de Fróis, descubierto once años después de su muerte, habría encontrado en él un repertorio fascinante de observaciones a veces idénticas a las suyas, aunque más numerosas, todas las cuales conducían a una misma conclusión.

Pero posiblemente ni Chamberlain ni Fróis eran conscientes de que hablaban de Japón en los mismos términos en que Heródoto, en el siglo V antes de nuestra era, hablaba de un país, Egipto, que a sus ojos resultaba igualmente misterioso: el autor griego había escrito que «los egipcios se comportan en todo al revés que nuestros pueblos». Las mujeres se ocupaban del comercio mientras que los hombres se quedaban en casa. Eran ellos, no ellas, quienes tejían; y empezaban a tejer por la parte inferior del bastidor, no por arriba como se hacía en las demás regiones. Las mujeres orinaban de pie, y los hombres sentados, etc. No prosigo con la lista, pues simplemente pone de manifiesto una disposición de espíritu común a los tres autores.

En las diferencias que enumeran, no siempre vemos contradicciones. A menudo, las mismas tienen un estatuto más modesto: unas veces son simples diferencias y otras son cosas presentes aquí y ausentes allá. Fróis no lo ignoraba puesto que, en el título de su obra, aparecían las dos palabras *contradições* y *diferenças*. Sin embargo, en su caso más que en el de los otros dos autores, advertimos un esfuerzo por inscribir todos los contrastes en un mismo marco. Cientos de comparaciones, formuladas de forma concisa y construidas a partir del paralelismo, sugieren al lector que no se le señalan solo diferencias, sino que todas esas oposiciones constituyen de hecho inversiones. Entre las costumbres de ambas civilizaciones, una exótica y la otra doméstica, Heródoto, Fróis y Chamberlain compartieron la misma ambición. Más allá de una inteligibilidad recíproca, insistían para hacer evidentes las relaciones de simetría.

Pero ¿acaso no se trataba de una forma de reconocer que la civilización de Egipto, en el caso de Heródoto, y la de Japón, en el de Fróis y Chamberlain, no eran en absoluto distintas a la suya? La simetría que se reconoce en las dos culturas las une al oponerlas. Aparecen a un tiempo como similares y distintas, como la imagen simétrica de nosotros mismos, reflejada en un espejo,

que sigue resultando irreductible por más que nos reconozcamos en cada detalle. Cuando el viajero se convence de que las costumbres completamente opuestas, que estaría tentado de despreciar y rechazar con desdén, son en realidad idénticas a las suyas, aunque invertidas, consigue una forma de domesticar lo extraño, de convertirlo en familiar.

Al subrayar que las costumbres de los egipcios y las de sus compatriotas mantenían una relación de inversión sistemática, Heródoto las ponía en realidad en el mismo plano e indirectamente daba cuenta del lugar que según los griegos le correspondía a Egipto: era una civilización de una antigüedad respetable, depositaría de un saber esotérico del que aún cabía extraer algunas lecciones.

Del mismo modo, en otras épocas, al ponerse en una coyuntura comparable en presencia de una civilización distinta, también apelando a la simetría, Fróis, sin saberlo, pues todavía era demasiado pronto, y Chamberlain, a sabiendas, nos ofrecieron una forma de comprender mejor la razón profunda por la cual, hacia mediados del siglo XIX, Occidente tuvo la sensación de redescubrirse en las formas de la sensibilidad estética y poética que Japón le proponía.

LA DANZA IMPÚDICA DE AME NO UZUME

Las analogías entre la danza impúdica de Ame no Uzume, por una parte, y las de Yambe en el himno homérico a Deméter y Baubo según Clemente de Alejandría, por otra parte, son muy conocidas como para que me detenga en ellas. La misma analogía existe, como se advirtió muy pronto, con una obra del antiguo Egipto traducida y publicada hacia 1930. La similitud es tan asombrosa que en la época un orientalista, Isidore Lévy, sugirió que en ella se hallaba el origen remoto del relato japonés.

En el marco de este coloquio, la obra egipcia posee un interés particular, pues en ella desempeña un papel importante un mono. La examinaré desde esta perspectiva, a pesar del tiempo que la separa del *Kojiki* y del *Nihongi*. La obra egipcia nos ha llegado a través de un papiro que data de finales del segundo milenio antes de la era cristiana, y los especialistas estiman que la primera redacción se remonta al Imperio Medio, aproximadamente mil años antes.

La obra comienza cuando los dioses, reunidos en un tribunal, no consiguen resolver a cuál de los dos candidatos a la sucesión del gran dios Osiris elegir: Horus, el joven hijo de Osiris, a quien defiende ardientemente su madre Isis; y Seth, el tío materno de Horus. Ra-Horajti, el dios Sol, que preside el tribunal, se inclina por Seth oponiéndose a la opinión general, favorable a

Horus. Ello ha provocado un comentario descortés de Baba, el dios Mono. Ofendido, Ra-Horajti se retira a su pabellón, donde permanece todo el día, acostado boca arriba y con el corazón abatido. Tras un largo rato aparece su hija Hathor. Se quita la ropa y le muestra el sexo. Al verla el gran dios ríe, se levanta y vuelve a reunirse con el tribunal.

La similitud con los relatos japoneses es sobrecogedora, no solo porque en los dos casos la divinidad ofendida es el Sol sino también por la función decisiva que se le atribuye a la risa (tanto si es la de la divinidad misma, la de la bailarina o la de los espectadores). Heródoto (II, 106, 102) afirma haber visto los monumentos que representaban el sexo femenino que el faraón Sesostris III, cuya época corresponde aproximadamente a la de la primera redacción del relato, hizo erigir en Siria y en Palestina para burlarse de los enemigos a los que había vencido. Asimismo, Heródoto también cuenta (II, 60) que aún en su época (es decir, mil quinientos años más tarde) los hombres y las mujeres que iban en barco a la fiesta de Bubastis, se acercaban tanto como podían a la orilla cada vez que pasaban por delante de otra ciudad: las viajeras se mofaban de las mujeres de la ciudad poniéndose de pie y remangándose las faldas. De modo que la connotación bufonesca del exhibicionismo femenino parece ser, a lo largo de los siglos, una constante de la civilización egipcia.

Que un dios Mono ocupe el lugar que en Japón ostenta Susanoo, como ofensor de la divinidad solar y responsable de su retirada, nos invita a preguntarnos sobre las connotaciones del mono (en este caso del babuino, el *Papio hamadryas*) entre los antiguos egipcios. Una simpatía secreta unía, según ellos, los simios con los movimientos de los cuerpos celestes. Los monos tenían una afinidad especial con el planeta Mercurio (el más próximo al Sol). Un coro de babuinos saludaba al alba la aparición de la barca solar. Se creía que los monos orinaban profusamente en los equinoccios. Y se pensaba que eran responsables de las fases

de la luna: eran felices cuando había luna llena y estaban de duelo durante la luna nueva. La misma estrecha relación entre los simios y los fenómenos astronómicos o meteorológicos existía en India: Hanuman es el hijo del dios del viento. Y también se encuentra en Centroamérica, entre los mayas (que veían en los monos a antiguos hombres transformados por el viento) y en Sudamérica.

Atribuir el sentido de «simio» al morfema *saru* en el nombre del dios japonés Saruta-hiko es escoger una hipótesis entre otras. Pero este dios también desempeña un papel de intermediario entre el mundo celeste y el mundo terrestre. Divinidad terrible (como Hanuman), habría podido obstaculizar el descenso de los dioses, pero la risa y una segunda danza de Ame no Uzume lo alegraron e hicieron que dirigiera sus pasos hacia el este.

Es notable que esta doble función, en un eje vertical, y luego en un eje horizontal, también se atribuya al mono de la iconología de la Edad Media europea, donde el nombre latino del animal se declina normalmente en femenino *(simia)* mientras que en la mitología japonesa la naturaleza simiesca se encarna, por así decir, en la pareja masculina y femenina formada por Saruta-hiko y Ame no Uzume. Según los historiadores del arte, la presencia en un primer momento enigmática de un simio o de una mona en los cuadros donde se representa la Anunciación opondría la primera Eva (la del pecado) a la nueva (la Virgen María), y señalaría el tránsito del Antiguo al Nuevo Testamento. Así pues, en la iconografía medieval el simio sería el símbolo de la caída del hombre mientras que en Japón, aunque con un valor positivo, está asociado al descenso de los dioses. Su papel es transicional en ambos casos, lo cual confirma en Japón la afinidad de Saruta-hiko con Koshin, el dios de los caminos.

UNA ANCIANA MENDIGA

En lo que se ha convenido en llamar el ciclo de Izumo, que sucede al relato de la expulsión de Susanoo del mundo celeste, el *Kojiki* introduce un episodio, que se conoce como el de la liebre de Inaba[30], cuya interpretación deja a los comentaristas perplejos. Sabemos que reproduce un cuento extendido desde la India hasta la isla de Célebes (y del que Klaus Antoni compiló las diversas versiones existentes) donde el papel de la víctima también lo representa un cocodrilo.

Es cierto que se ha discutido que la palabra *wani* pudiera designar a un cocodrilo, un animal ignorado por los japoneses de antaño, puesto que no existe en el país. Pero ¿acaso no podrían conocerlo indirectamente? En la China arcaica el cocodrilo era el inventor del tambor y de la armonía musical. La creencia sobrevivió al menos latente en Birmania, donde los laúdes tradicionales tienen forma de cocodrilo. Y el hecho de que la palabra *wani* en Japón forme parte del nombre de algunos gongs de madera o de metal parece sugerir que el conocimiento del cocodrilo en su forma mítica se extendió hasta allí.

Yo mismo he localizado algunos relatos míticos muy próximos a la historia de la liebre de Inaba en Norteamérica y Sudamérica. La vasta difusión hace que resulte menos sorprendente su presencia en Japón. Pero sigue resultando intrigante que un cuentecito del Sureste asiático sobre los avatares de los dos animales, aparentemente concebido para divertir a la audiencia, haya podido encontrar un lugar en una mitología grandiosa.

De modo que resulta digno de atención que un episodio del mismo género figure en el relato egipcio y que, también en él, suceda al episodio en que el Sol abandona el retiro en el que se ha empecinado después de que otro dios (el simio Baba en el papel que después ocupará Susanoo) lo ofendiera. He aquí el episodio:

Abrumado por las intervenciones de Isis en favor de su hijo Horus, Seth exige que el proceso prosiga en su ausencia. El tribunal accede, se traslada a la isla del Centro y le ordena al barquero, Anti, que no admita en su barca a ninguna mujer. Pero Isis cobra el aspecto de una pobre anciana, persuade al barquero de que la orden no se aplica a su persona y consigue su favor entregándole un anillo de oro. Al llegar a la isla, vuelve a transformarse en una seductora joven por la que Seth pierde la cabeza. Mediante una hábil argucia, ella consigue que él reconozca que sus pretensiones son injustas.

En consecuencia, una vez más se trata aquí de un barquero crédulo, pero no de un cocodrilo: Anti, «el de las garras», se representa como un halcón. No obstante el reptil se perfila en el fondo: en la ciudad que recibe su nombre de Anti, donde se desarrolla el combate en que pugnan Seth contra Isis y Horus (lo cual nos devuelve a nuestra historia), Plutarco relata que se veía a una anciana sobre un cocodrilo (*De sollertia animalium*, XXIII 9).

El nombre jeroglífico de la ciudad se leía como «ciudad de la sandalia» porque Anteo (=Anti) había perdido la ciudad de Afroditópolis, situada en la otra orilla del Nilo y bautizada como «ciudad de las dos sandalias». Se atribuirá la pérdida de la sandalia al castigo impuesto a Anti por haber transportado a Isis: se le arrancó, dice el texto, «la parte anterior de los pies», un castigo curiosamente parecido al de Susanoo, a quien le arrancaron las uñas de las manos y los pies.

La forma que da el relato al episodio del barquero ha llevado al helenista Jean Hubaux a integrarlo en un conjunto más amplio, conocido en Grecia por dos ejemplos más donde una diosa, Hera o Afrodita, se transforman en ancianas mendigas para poner a prueba la caridad de un barquero. Este transporta gratuitamente a la diosa, y ella lo recompensa concediéndole la juventud y la belleza, o, en el caso de Jasón, haciéndole perder una sandalia (lo cual, por razones que sería demasiado largo recordar aquí,

lo convertirá en el conquistador del Vellocino de Oro). En cambio, Anti prohibirá ese oro en su ciudad porque, corrompido por la entrega de un cordero de este metal, perdió una parte de sus pies como castigo. Entre los relatos griego y egipcio, y entre los relatos egipcio y japonés, advertimos confusamente algunas analogías, cruces, relaciones de simetría o de inversión. Pero ¿permiten estos elementos inferir que estas tradiciones estuvieron en contacto y que ellas se influenciaron mutuamente? Una consideración atenta invita a la prudencia.

En primer lugar, conviene no olvidar que prácticamente tres mil años separan el *Kojiki* del relato egipcio. Los comparatistas a menudo tienen la tentación de pasar por alto los milenios, de unir el origen y el final como si nada hubiera ocurrido en esos inmensos intervalos, por el simple hecho de que nada sabemos de ellos. Pero no tenemos ningún derecho a suponer que esos milenios cuya historia desconocemos no fueron tan ricos en transformaciones radicales, en rupturas o en acontecimientos, que otras épocas. De modo que habría que evitar presuponer vínculos de filiación o de herencia entre obras tan alejadas en el tiempo o en el espacio, salvo, naturalmente, si es posible aportar independientemente de ello pruebas alternativas.

En segundo lugar, el *Kojiki* y el relato egipcio no son mitos, sino creaciones literarias, cada una debida a un autor conocido o desconocido que elaboró un material mitológico de forma personal. Y ambas obras poseen un carácter muy distinto, incluso opuesto: en un caso se trata de un relato épico con elementos sobrenaturales y al servicio de las pretensiones dinásticas; en el otro caso se trata de un cuento humorístico que se burla de los dioses para divertir al público.

Pero ello no impide que aquí y allá algunos temas o motivos, parezcan replicarse misteriosamente. Es posible que pertenecieran a un estrato mitológico arcaico. Lo cual no implica en absoluto que entre sus manifestaciones sea posible establecer relacio-

nes genealógicas. Esta forma moderna de la sistemática del reino animal que se denomina cladística nos ha enseñado a distinguir los caracteres primitivos y los derivados. De la presencia de caracteres primitivos comunes no podemos concluir que dos especies sean parientes próximos. La posesión de cinco dedos no autoriza a aproximar al hombre a la tortuga o la salamandra. Se trata de una característica primitiva que probablemente fue común a todos los vertebrados terrestres. Algunas especies la han conservado y otras la han perdido, como el caballo, al cual, a pesar de tener un único dedo, el hombre se encuentra más próximo que a cualquier batracio o reptil.

Si transponemos esta distinción a la mitología, se diría que los rasgos primitivos de esta consisten en operaciones mentales de esencia formal. En el caso que nos ocupa, basta que el pensamiento mítico conciba la idea de un trayecto longitudinal, como el del Sol de este a oeste, para suscitar por inversión la idea de un trayecto transversal parecido al que podría realizar un barquero de una orilla a otra de un río, o de una costa a otra de un brazo de mar.

Otras inversiones conceptuales, motivadas por las primeras, enriquecerán la representación. La idea de un trayecto longitudinal celeste, interrumpido, engendra la de un trayecto longitudinal terrestre, establecido o restablecido. Demos un paso más: si el primer trayecto longitudinal, en el cielo, se encuentra interrumpido mientras que, más tarde, por tierra, la continuidad del segundo está asegurada (se reconocen aquí los papeles respectivos que se asignan en Japón a Susanoo y a Saruta-hiko), será necesario que el trayecto transversal, en el agua, no se encuentre ni brutalmente interrumpido ni graciosamente ofrecido, sino —en una solución intermedia— que sea posible mediante el regateo, la astucia o el engaño. Así se explica, por una necesidad puramente lógica, que el motivo del barquero pueda figurar junto al

del Sol ofendido en dos textos tan alejados desde cualquier otro punto de vista.

EL EGIPCIO SETH Y SUSANOO

Prácticamente presentes por doquier, estos rasgos primitivos no siempre se encuentran actualizados. El *Kojiki* organiza los materiales míticos de los que dispone con tal perfección que, cuando aparecieron en Europa las primeras traducciones de esta obra, algunos expertos no dudaron en ver en ella el reflejo más fiel que nos había llegado del gran mito primitivo —*Urmythus*, como lo llamaban los alemanes—, antaño común a la humanidad entera. Y, de hecho, su autor percibió claramente que debía otorgarle un espacio a alguna imagen del trayecto transversal en el cuadro de las transformaciones. Para satisfacer ese caso, tomó lo que tenía a mano: un cuentecito de animales, que ejemplifica magníficamente el bricolaje con que opera el pensamiento mítico. Los redactores del *Nihongi*, más eruditos que poetas, no sintieron la misma necesidad, o bien, frente a la fábula de la liebre de Inaba adoptaron una actitud crítica. De modo que la ignoraron o la excluyeron deliberadamente.

Intentaré mostrar brevemente que el capítulo del *Kojiki* y el cuento originario del Sureste asiático se encuentran unidos por una característica que la cladística calificaría de derivada, es decir, que les pertenece específicamente, los aísla de las formas aparentemente próximas y fundamenta su parentesco en una base real.

Quien quiere atravesar un río o un brazo de mar dispone teóricamente de dos soluciones: una es móvil, un barquero; la otra es inmóvil, un puente. Los mitos generalmente escogen entre ambas. Por ejemplo, en América, el animal al que se engaña puede hacer las veces de puente: es entonces un ave zancuda, jamás

un cocodrilo; o bien hacer las veces de barquero: entonces no es un ave sino un cocodrilo (un aligátor o un caimán en América). Pero las versiones japonesas y del sur de Asia tienen un rasgo en común que las distingue de todas las demás: plantean una síntesis de las dos soluciones. Al hacerse plural, el cocodrilo deja de ser únicamente un barquero y se convierte en puente.

Asimismo, el tamaño gigantesco, el aspecto terrible y demoníaco, y los poderes desmesurados que le atribuye el *Nihongi* a Saruta-hiko no los comparte con nadie más que con el rey indio de los simios, Hanuman, y solo ellos permiten afirmar su parentesco real.

Conviene, pues, desconfiar de las aproximaciones de elementos demasiado lejanos. Algunas similitudes remiten, no ya a relaciones históricas o prehistóricas, sino a algo que podríamos llamar las estructuras elementales del pensamiento mítico. Su aparición aquí y allá no implica vínculos genealógicos entre unas y otras manifestaciones, sino solamente que ellas emergen en ocasiones a la superficie, en su conjunto o como fragmentos. También pueden permanecer inexpresadas o, en algunos casos, simplemente haber desaparecido. Me parece que conviene considerar desde esta perspectiva las similitudes entre el relato egipcio y las narraciones míticas japonesas.

Aunque conviene tratar las similitudes con reservas, las diferencias pueden alimentar la reflexión. Entre una obra y la otra los personajes se corresponden y adquieren una misma función. El egipcio Seth y el japonés Susanoo se reemplazan en el papel de la divinidad impetuosa y temible, llamada a convertirse en el dios de la tormenta, en el cielo, cerca del Sol, en la tierra o en el mundo subterráneo, después de haber sido expulsado de la comunidad de los dioses. Le corresponde a Ame no Uzume restablecer o facilitar dos recorridos en direcciones opuestas, primero hacia el cielo y luego en la tierra. En el relato egipcio, Hathor recurre al mismo medio que la diosa japonesa para restablecer un

recorrido único que, no obstante, sigue siendo ambiguo: simbólicamente celeste, pero terrestre según las palabras del relato. Y que la función de obstaculizador del recorrido celeste la haga en Japón Susanoo, y en Egipto un dios Mono, mientras que en Japón, su homólogo desempeñe la función exactamente inversa, invita a preguntarse sobre las relaciones entre estas dos divinidades terribles del panteón japonés más antiguo: Susanoo y Sarutahiko.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONI, KLAUS J., *Der wiesse Hase von Inaba. Vom Mythos zum Märchen (Münchener ostasiatische Studien,* vol. 28), Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1982.

GARDINER, ALAN H., *The Library of Chester Beatty. Description of a Hieratic Papyrus with a Mithological Story, Love-Songs and Other Miscellaneous Texts* (*The Chester Beatty Papyri*, n.° 1), Londres, 1931.

HUBAUX, JEAN, «La Déese et le Passeur d'eau», *Mélanges offerts à M. Octave Navarre par ses élèves et ses amis*, Toulouse, Édouard Privât, 1935.

JANSON, HORST WOLDEMAR, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (*Studies of the Warburg Institute*, vol. 20), Londres, 1935.

LEFEBVRE, GUSTAVE, *Romans et Contes égyptiens de l'époque pharaonique*, París, Adrien Maisonneuve, 1949. [Hay trad, cast.: *Mitos y cuentos egipcios de la época faraónica*, Madrid, Akal, 2003].

LÉVY, ISIDORE, «Autour d'un roman mythologique égyptien», *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves*, n.°4, 1936.

UNA TOKIO DESCONOCIDA

Yo no había visitado nunca Japón cuando aparecieron allí las primeras ediciones de *Tristes trópicos*. Entre 1977 y 1988 tuve ocasión de visitar el país en cinco ocasiones gracias a diversas instituciones a las que quisiera expresarles de nuevo mi agradecimiento: la Fundación de Japón, La Fundación Suntory, el Japan Productivity Center, la Fundación Ishizaka y por último el Centro Internacional de Investigación para los Estudios Japoneses (Nichibunken).

La Fundación de Japón se ocupó de mostrarme durante seis semanas el país desde aspectos muy diversos y, después de descubrirme Tokio, Osaka y Kioto, hizo que mis distinguidos colegas, los profesores Yoshida Teigo y Fukui Katsuyoshi me acompañaran a la península de Noto y a las islas Oki, en el mar de Japón. A la Fundación Suntory le debo haber podido conocer el mar Interior y Shikoku. En 1983, el profesor Yoshida Teigo, al que ya he mencionado, tuvo la amabilidad de invitarme a acompañarle a las islas Iheya, Izena y Kudaka del archipiélago de las Ryukyu, y a participar modestamente en su investigación etnográfica. Tres años después, con ocasión de otro viaje, me propuse visitar Kyushu. Aquel viaje de más de una semana no habría sido posible sin la compañía de la señora Watanabe Yasu, que, desde mi primera visita, fue una guía y una intérprete incomparable.

Mis deudas con el profesor Junzo Kawada son innumerables (empezando por la traducción de este libro). Y a todas ellas se añadió en 1986 la revelación de un Tokio desconocido para la mayor parte de los viajeros extranjeros, al invitarme a remontar el Sumidagawa en una embarcación tradicional y seguir a través de sus recodos los canales que surcan la ciudad al oeste y al este del río.

En la época de mis primeras visitas, mi laboratorio en París había incorporado a su programa el estudio de la noción de trabajo tal como la conciben diferentes sociedades en diversas épocas y en distintos medios. Expresé entonces mi deseo de que mis viajes fueran organizados en función de este tipo de cuestiones y de que me permitieran tomar contacto con artesanos urbanos o de pueblos, aunque fueran de los rincones más remotos del país. Sin duda tengo recuerdos inolvidables de los museos, los templos de Nara, los santuarios de Ise, pero la mayor parte del tiempo lo consagré a encuentros con tejedores, tintoreros, pintores de kimonos (profesiones en las que mi mujer, especialista en artes textiles, también estaba interesada) y alfareros, herreros, torneros, orfebres, lacadores, carpinteros, pescadores, destiladores de sake, cocineros, pasteleros, así como marionetistas y músicos tradicionales.

Conseguí preciosas informaciones sobre la representación que se hacen los japoneses del trabajo: no es una acción del hombre sobre un material inerte, a la manera occidental, sino la representación de una relación de intimidad entre el hombre y la naturaleza. En otro plano, algunos *nō*, que dignifican las tareas domésticas más humildes, lo confirman confiriéndole un valor poético (y con ello la etimología griega del término coincide con el significado artístico).

La relación del hombre con la naturaleza, que, al pensar en Japón antes de visitarlo, yo tenía un poco idealizada, me reservaba más sorpresas. Al viajar por el país, advertí que el culto de las be-

llezas naturales que ilustran, desde el punto de vista occidental, los maravillosos jardines, el amor a los cerezos en flor, el arte floral, e incluso la cocina japonesa, podía acomodarse a la brutalidad con el medio natural. Para mí, que seguía representándome el Sumida según los exquisitos dibujos de Hokusai en *Ehon Sumidagawa ryogan ichiran*, remontar el río fue una experiencia chocante. Es cierto que un visitante extranjero que conociera París a través de los grabados antiguos habría tenido la misma reacción ante las orillas del Sena actual, aunque el contraste sea sin duda menos acusado, y la transición entre el pasado y el presente menos abrupta. (Sin embargo, contrariamente a lo que me habían anunciado, la Tokio moderna no me pareció fea. La implantación irregular de los inmuebles da una impresión de diversidad y de libertad, a diferencia de lo que ocurre en las ciudades occidentales, donde la disposición lineal y monótona de las casas a lo largo de las calles y de las avenidas hace que el paseante camine entre dos paredes).

Además, la ausencia de una distinción rígida entre el hombre y la naturaleza probablemente explica también el derecho que se reservan los japoneses (por uno de esos razonamientos perversos a los que recurren a veces: por ejemplo para la pesca de la ballena) de otorgar prioridad a uno u otra según la ocasión, y a sacrificar si es necesario la naturaleza a las necesidades de los hombres. ¿Acaso no son solidarios los hombres y la naturaleza?

Me parece que puede hallarse aquí una explicación particular al «doble estándar» que, como me enseñaron mis colegas japoneses, ofrece una clave para comprender su historia. Incluso en un sentido, podría decirse que Japón ha encontrado una solución al principal problema de nuestro tiempo —que en un siglo la población mundial haya pasado de menos de dos mil millones de individuos a seis mil millones— al hacer coexistir en su territorio las regiones costeras, tan densamente pobladas que forman una sucesión ininterrumpida de ciudades, con un interior mon-

tañoso prácticamente deshabitado; una oposición que es asimismo la que existe entre dos universos mentales: el de la ciencia, la industria y el comercio, y otro que continua entregado a creencias que se remontan a la noche de los tiempos.

Porque este «doble estándar» también tiene una dimensión temporal. Una evolución prodigiosamente veloz hizo que Japón atravesara en unas pocas décadas una distancia que Occidente tardó siglos en recorrer, gracias a lo cual pudo modernizarse manteniendo una estrecha relación con sus raíces espirituales.

He consagrado la mayor parte de mi vida profesional al estudio de la mitología y a mostrar en qué medida este modo de pensamiento sigue siendo legítimo. De modo que inevitablemente soy muy sensible a la vitalidad que conservan en Japón los mitos. Jamás me había sentido tan cerca de un pasado remoto como en las pequeñas islas Ryukyu, en aquellos bosquecillos, rocas, grutas, pozos naturales y arroyos considerados como algunas de las muchas manifestaciones de lo sagrado. En Kudakashima nos señalaron el lugar donde aparecen los visitantes divinos, que traen cinco especies de granos con los que se plantaron los campos primordiales. Para los habitantes, estos acontecimientos no se produjeron en un tiempo mítico, sino ayer, hoy e incluso mañana, porque los dioses de aquel lugar vuelven cada año y porque en toda la extensión de la isla, los ritos y los lugares sagrados atestiguan su presencia real.

Tal vez porque la historia escrita se inicia en Japón en una fecha relativamente reciente, los japoneses la enraízan de forma completamente natural en los mitos. Quedé persuadido de ello en Kyushu, que fue, según los textos, el escenario de su mitología más antigua. En aquel estadio, las cuestiones de historicidad no se planteaban: sin que plantee ningún problema, dos lugares pueden disputarse el honor de haber acogido al dios Ninigi-no-mikoto al descender de los cielos. Y la majestad del lugar donde se erige el santuario de Ohirume, la diosa Amaterasu, implica la

adhesión al viejo relato de su retirada en la gruta, demasiado sagrada como para que sea posible acercarse y que solo vemos de lejos. Basta contar los autocares que llevan a los visitantes de peregrinaje para convencerse de que los grandes mitos fundacionales, los paisajes grandiosos donde la tradición los sitúa ahora, entre los tiempos legendarios y la sensibilidad contemporánea, forman una continuidad vivida.

Hace casi cincuenta años, cuando escribí *Tristes trópicos*, expresé mi angustia ante los dos peligros que amenazan a la humanidad: el olvido de las propias raíces y su desaparición a causa de un crecimiento desmedido. Entre la fidelidad al pasado y las transformaciones inducidas por la ciencia y las técnicas, tal vez Japón sea la única nación que ha sabido encontrar en nuestros tiempos un equilibrio. Sin duda esto se debe en primer lugar al hecho de haberse incorporado a los tiempos modernos por medio de una restauración y no por medio de una revolución, como por ejemplo Francia. Ello permitió que sus valores tradicionales quedaran a salvo del hundimiento. Pero también se debe a una población que ha permanecido durante mucho tiempo a salvo del espíritu crítico y del espíritu de sistema, cuyos excesos contradictorios minaron la civilización occidental. Aún hoy el visitante extranjero admira la diligencia, la buena voluntad alegre, con que cada cual desempeña su trabajo, e inevitablemente le parecen una virtud fundamental del pueblo japonés al compararlas con el clima social y moral de los países de donde viene. Ojalá pueda mantener durante mucho tiempo ese precioso equilibrio entre tradiciones del pasado e innovaciones del presente, no solo por su propio bien, sino porque la humanidad entera encuentra en Japón un ejemplo sobre el que merece la pena meditar.

ENTREVISTA CON JUNZO KAWADA

En 1993, Claude Lévi-Strauss le concedió una entrevista a Junzo Kawada para la televisión nacional de Japón (NHK). A la primera parte, relativa principalmente a la antropología americanista, le seguía una conversación sobre Japón. Se transcribe aquí esa segunda parte, y para conservar el tono de conversación desenfadada se ha decidido no suprimir las repeticiones ni las marcas orales que caracterizan este tipo de diálogo.

C. LÉVI-STRAUSS: Mi padre, como todos los artistas de su generación, admiraba las estampas japonesas. Y me las regaló… La primera me la dio a los seis años y me fascinó inmediatamente. Durante toda mi infancia me recompensaron los buenos resultados en la escuela regalándome una de esas estampas que mi padre descolgaba de un panel.

J. KAWADA: ¿Cuáles son sus favoritos? ¿Los pintores de *Ukiyo-e*?

C. LÉVI-STRAUSS: Admiro particularmente a los pintores del período arcaico, en fin, a los de la era Kambun, o incluso de un poco más tarde, Kaigetsudo, Moronobu y algunos otros, pero bueno, esas son las cosas que vemos en los museos… ¡y en ningún otro sitio! También me interesa mucho el arte de Kuniyoshi, que a menudo se considera decadente —así es como lo llaman—, porque me parece que hay en él una inventiva prodigiosa y una violencia que se expresan en

su arte… Lo que me sedujo durante toda una época son esas estampas de juventud, hechas hacia 1830, para ilustrar la traducción de *Suikoden*; finalmente Bakin hizo una traducción, en aquella época, del chino. No solo me parece que es muy bello, sino que también me parece interesante desde el punto de vista etnológico, porque muestran bien la visión que los japoneses del siglo XIX podían tener de una China muy antigua…

Pero eso es algo completamente distinto: estamos en pleno arte popular, en los… *namazu-e*, es decir, el terremoto de 1855 de la era Ansei, los cuales hicieron revivir una mitología muy antigua que, tal vez nos parezca un poco chocante hoy en ciertos medios japoneses. Porque, por ejemplo, se ve a un rico al que se obliga a excretar sus riquezas, y el terremoto —finalmente un *yonaoshi*, una «renovación del mundo»— permite a los miserables, a los pobres, apropiarse de los bienes de los ricos.

Ya sabe usted que hay algo bastante curioso, que es que ese simbolismo, que podría parecer completamente local, extraño, existe en nuestra Edad Media. Por ejemplo, en el siglo XII cuando se elegía a un nuevo papa —algo que, en un sentido, era un *yonaoshi*, una renovación del mundo—, el nuevo elegido debía sentarse, delante de la basílica, en una silla agujereada —que se llamaba «silla estercórea», es decir, una silla excremental— desde la cual distribuía las riquezas mientras se recitaba un salmo de la Biblia: «… que los pobres serán elevados al nivel de los ricos». Es decir exactamente el mismo simbolismo que vemos en los *namazu-e*. Y eso invita a reflexionar sobre el carácter fundamental de esa representación —en el espíritu de los hombres— que puede encontrarse en contextos extremadamente distintos.

Es el *namazu* el que provoca los terremotos en Japón; en América, o al menos en algunos lugares de América, son

unos peces que pertenecen a la familia de los *scorpaenidae*. Pero esta familia se representa en Japón con el pez *okoze*, que es una ofrenda al dios de las montañas, y, evidentemente, las montañas y los terremotos están vinculados, en cierto sentido, aunque lo que en Japón pertenece a *namazu* en América pertenece a *okoze*.

Y también en América los siluros, o sea los *namazu*, son causantes de enfermedades. Pero la palabra *namazu*, si no me equivoco, designa al pez y una enfermedad de la piel; una enfermedad de la piel que supuestamente provoca y cura a un tiempo el pez. De modo que existe todo un campo bastante oscuro en América, mucho más oscuro que en Japón, pero que merecería la pena explorar. Para el americanista todo esto es muy interesante.

J. KAWADA: Me pregunto si su interés por Japón ha sido constante —incluso aunque no haya sido consciente— desde su infancia o si más tarde ha surgido un nuevo interés antropológico por Japón.

C. LÉVI-STRAUSS: Yo no diría que el interés ha sido constante. Durante los años que pasé en Brasil, estaba completamente absorbido por las cosas de América y dejé de pensar en Japón. Pero incluso en Estados Unidos, durante la guerra, volví a interesarme muchísimo por Japón al contemplar los objetos en los museos… Pero en el fondo nunca pensé que iría a Japón algún día. Es una idea que nunca se me ocurrió. Luego, llegó la maravillosa invitación de la Fundación de Japón en 1977, casi como un sonoro trueno. Y me dije: ¡vaya, parece que finalmente voy a ver ese Japón en el que he pensado intermitentemente durante toda mi vida!

J. KAWADA: Pero antes incluso de esa invitación a usted ya le interesaba Japón…

C. LÉVI-STRAUSS: Me interesaba antropológicamente, pero no de una forma tan excepcional como me ha llegado a interesar después de diversas estancias en Japón.

J. KAWADA: Los nambicuaras o los caduveos de Brasil y nosotros, los japoneses, somos descendientes de los mismos ancestros lejanos. ¿Cuál es la continuidad, o la discontinuidad, que advirtió usted entre estas dos poblaciones de diferentes áreas geográficas y culturales?

C. LÉVI-STRAUSS: ¡Naturalmente, todos nosotros tenemos los mismos ancestros! Y es cierto que cuando uno observa Japón, sobre todo a través de la literatura popular o de la mitología, advierte algunos ecos que recuerdan cosas al americanista. Pero, y esto es importante, eso no ocurre solo entre Japón y América, es una partida que se juega a tres bandas. Porque lo que encontramos de Japón en América o de América en Japón, también lo encontramos en Insulindia, más en particular en la zona de las islas Célebes. Se trata pues de una especie de partida triangular, por decirlo de algún modo (en sus trabajos a ustedes les gusta la triangulación cultural). Y tampoco debemos olvidar que hace quince o veinte mil años Japón formaba parte del continente asiático y también Insulindia estaba unida al continente asiático. De modo que pudo haber, durante milenios, movimientos de población, intercambios de ideas y la construcción de una especie de patrimonio común del que encontramos fragmentos en América, Japón e Insulindia.

J. KAWADA: En 1977, ¿cuál fue su primera impresión de Japón? ¿Le sigue pareciendo pertinente hoy, en 1993, después de tantas experiencias y del estudio en nuestro país?

C. LÉVI-STRAUSS: En una entrevista anterior, usted me hizo la misma pregunta a propósito de Brasil. Y yo le contesté: al abordar el Nuevo Mundo, la primera cosa, la primera impre-

sión, es la naturaleza. En lo que concierne a Japón, le diría que la primera impresión, la más fuerte, son los hombres. Es muy significativo, porque América era un continente pobre en hombres pero lleno de riquezas naturales, mientras que Japón, pobre en riquezas naturales, es muy rico en humanidad. La sensación fue de encontrarse, no diría que frente a una humanidad diferente porque eso me resultaría extraño, pero sí frente a una humanidad que no estaba tan fatigada como la del Viejo Mundo, tan desgastada por las revoluciones o las guerras, fue de encontrar una humanidad que daba la sensación de que la gente siempre está dispuesta, que cada cual siente, por humilde que sea su posición social, que desempeña una función que es necesaria para el conjunto de la sociedad, y que cada cual se encuentra perfectamente cómodo. Creo que ustedes tienen un filósofo del siglo XVIII, Ishida Baigan, si no me equivoco, que fue el fundador del movimiento *Shingaku* y que insistía precisamente en este aspecto moral. Para mí lo simboliza un poco la forma diferente en que nosotros decimos «sí» en francés y en japonés. Nosotros decimos «oui», ustedes dicen «hai». Siempre he tenido la impresión —y tal vez sea completamente errónea— de que en el «hai» hay mucho más que en el «oui». La impresión de que «oui» es una especie de aquiescencia pasiva, mientras que «hai» es una forma de dar aliento al interlocutor…

J. KAWADA: Así es… Al respecto habría que abrir un breve paréntesis. La interjección «hai» era la expresión dialectal de Satsuma, la provincia militar que, junto con la de Choshu, abatió al ejército de Tokugawa y realizó la reforma Meiji. Estas dos provincias se repartieron el poder nacional durante medio siglo. En aquella época, tanto en la escuela primaria como en el ejército, solo se permitía responder «hai» como signo de obediencia, mientras que en otras regiones, incluidas Kioto y Edo, la palabra tradicional para responder afir-

mativamente era «hee», «hei», «ee», «nda», etc. Para nuestra generación, que conoció el antiguo régimen ultranacionalista militarista de Japón antes de 1945, la palabra «hai» evoca, pues, el espíritu de obediencia incondicional a un poder superior. No obstante, esto no cambia nada lo que usted decía a propósito del pensamiento de Ishida Baigan.

C. LÉVI-STRAUSS: Volvamos a la belleza de la naturaleza japonesa: me gustaría decir muchas cosas sobre ello porque en cuanto llegamos a Japón —casi entre Narita y Tokio, porque hay pedacitos de naturaleza a derecha e izquierda—, descubrimos una naturaleza muy rica por la diversidad de sus colores. Y que parece mejor organizada, quizás, porque en Europa la vegetación es esencialmente irregular —¿no lo definió precisamente así Baudelaire: «el vegetal irregular»?— y a partir de esos elementos irregulares en nuestros jardines intentamos crear una regularidad. En cambio los elementos de la naturaleza japonesa son mucho más regulares: los *sugi*, los cipreses, los arrozales, los bambús, las plantaciones de té, todo ello introduce de entrada un elemento de regularidad con la que ustedes crean, si me permite decirlo así, una regularidad de un orden, de un nivel más elevados: una regularidad de segundo grado.

J. KAWADA: Cuando usted hizo, en 1986, un paseo en barco por los canales de Tokio y visitó la isla de Tsukuda, donde nosotros embarcamos, usted le dijo a su mujer que le gustaría vivir en aquel humilde barrio popular. ¿Qué aspecto de aquel barrio le atrajo?

C. LÉVI-STRAUSS: Tsukudajima me conmovió. Porque aquellas casitas de madera, completamente rodeadas de vegetación, los pescadores con su ropa de trabajo pero que tenían un poco el aspecto de vestir a la antigua, la barca en la que navegamos, todo aquello, de entrada, me recordó a Hokusai y al precioso cuaderno de *Sumidagawa ryogan ichiran*, «Las dos

orillas del Sumida»; es decir, me pareció ver algo que probablemente ha sido uno de los mayores logros de la civilización, como Venecia, y por lo demás ustedes me descubrieron, en la misma Tokio, una especie de Venecia que yo no podía ni sospechar[31]. Todo eso resultaba profundamente conmovedor para alguien que, precisamente, solo conocía Japón a través de las imágenes antiguas. Usted me preguntaba también si he encontrado eso en otros lugares, ¿verdad?

Le diría que cuando fui a Japón muchos japoneses me dijeron: «Sobre todo no se deje intimidar por Tokio. Tokio es una ciudad fea». Pues bien, yo no tuve en absoluto esa impresión en la Tokio moderna, porque me encontré liberado de algo que ni siquiera sospechaba hasta qué punto nos limita en nuestras ciudades: ¡las calles! Esas calles con las casas pegadas unas a otras, mientras que los edificios en Tokio están situados con mayor libertad, por decirlo así, e infunden en todo momento la impresión de diversidad.

Y sobre todo, luego, cuando al andar dejamos atrás las grandes avenidas con autopistas elevadas —que realmente son una pesadilla, para qué engañarnos— y nos adentramos a derecha e izquierda de las calles laterales, desembocamos en pequeños barrios que, realmente, siguen recordando la ciudad de otra época. En fin, para el parisino, esos barrios representan un lujo extraordinario porque… en París ya no es posible vivir en una pequeña casa rodeada de un jardincito en el centro de la ciudad. Y hasta cierto punto —aunque me temo que probablemente no por mucho tiempo— eso sigue siendo posible en Tokio.

J. KAWADA: Usted siempre ha tenido una gran curiosidad intelectual pero también gastronómica. ¿Podría darnos sus impresiones sobre la comida japonesa a partir de su propia experiencia?

C. LÉVI-STRAUSS: Ya lo sabe usted, me gustó la comida japonesa inmediatamente. Sin embargo, para mí había muchas cosas nuevas. En efecto, cuando estuve con los indios de Brasil comí larvas vivas —¡sí, sí, crudas!—, pero jamás había comido pescado crudo; el sashimi no lo conocía en absoluto…

J. KAWADA: ¡Ah sí, la carpa cruda!

C. LÉVI-STRAUSS: Sí, sí, y otros pescados. Lo que me cautivó inmediatamente de la cocina japonesa es también algo que siempre me había seducido en el *Ukiyo-e*, e incluso en eso que se suele llamar el «arte del Yamato» en general, es decir, el cuidado en preservar los colores en estado puro, en distinguir el dibujo y los coloridos: en realizar una cierta descomposición, por decirlo de algún modo, de los elementos con los que nuestra cocina y nuestra pintura procura hacer una síntesis global.

Esta forma de dejar los sabores en estado puro, en toda su simplicidad, de dejar que sea el consumidor quien se ocupe de organizar por su cuenta la gama de sabores que quiere apreciar, eso me parece muy cautivador. Debo decir además que, desde que he visitado Japón, solo tomo el arroz cocido a la japonesa. Y, gracias a sus regalos, he tenido la suerte de volver a probar el arroz con *yakinori*, cuyo sabor de algas ¡me resulta tan evocador del Japón como la magdalena lo fue para Proust!

J. KAWADA: Según un mito difundido entre los entusiastas extranjeros de Japón, los japoneses poseen la sabiduría de vivir en armonía con la naturaleza. Sin embargo, en las relaciones concretas con la naturaleza, los japoneses no han desarrollado una práctica muy elaborada. Más bien han dejado las partes salvajes a un lado, que representan aproximadamente los dos tercios de la superficie de Japón, denominadas

yama, que significa literalmente «montaña» aunque tiene una connotación de «territorio salvaje».

La polución y la destrucción del medio ambiente avanzan vertiginosamente en Japón, como usted ha visto, y a un ritmo aún más acelerado tal vez después de su última visita a Japón en 1988. ¿Cómo ve usted la situación actual de la relación entre el hombre y la naturaleza en Japón con respecto a la idea tradicional de la naturaleza japonesa, concebida de forma convencional de un modo más idealizado que real?

C. LÉVI-STRAUSS: Tiene usted toda la razón. Tenemos una idea falsa al respecto. Al viajar un poco por todo el país, por el interior, por Shikoku, por Kyushu, además de un montón de impresiones maravillosas, me pareció lamentable la brutalidad con la cual Japón trata la naturaleza. Pero al mismo tiempo hay que agradecerla porque, como usted mismo ha dicho, hay dos tercios de Japón que siguen siendo naturaleza deshabitada. No existen muchos países que hayan sabido realizar esta proeza de crear una civilización urbana prodigiosa que sea, al mismo tiempo, respetuosa con una gran parte de su territorio.

Pero la ilusión occidental se debe, creo, al hecho de que los japoneses le han revelado a Occidente que era posible utilizar la naturaleza como materia prima, para crear un arte exclusivamente a partir de elementos naturales. Es lo que ustedes hacen con el ikebana, y también lo que hacen con los jardines japoneses. Incluso diría que la naturaleza común japonesa, la que vemos, representa, en relación con la nuestra, una especie de jardín. Y que sus jardines representan jardines elevados a la segunda potencia. Tuve esta profunda impresión en Kyushu, al visitar el pueblo de Chiran…

J. KAWADA: Ah, sí, Chiran…

C. LÉVI-STRAUSS: Sigue prácticamente intacto. Allí encontramos las antiguas moradas de los samuráis del daimio del lugar, y cada una tiene una casa preciosa y un jardincito. Pero un jardincito de un lujo y de un refinamiento que, al pasar de una casa a otra, eran de una gran diversidad, como si cada propietario, con su propia personalidad, hubiera querido crear, a partir de elementos naturales, una obra original que se distinguiera tanto de la de su vecino como la obra de un gran pintor podría distinguirse de la de otro.

Todo esto que en Occidente hemos considerado amor a la naturaleza… ¡La realidad es más complicada!

J. KAWADA: A través de sus investigaciones antropológicas usted revalorizó lo «salvaje». ¿Podría explicarnos brevemente, a nosotros, los japoneses —en el actual estado de la cultura japonesa— por qué es importante preservar lo «salvaje»?

C. LÉVI-STRAUSS: No he valorizado tanto lo «salvaje». He querido mostrar que lo «salvaje» persiste en todos nosotros. Y puesto que está presente en nosotros, sería un error despreciarlo cuando lo encontramos fuera de nosotros.

Creo que esto es cierto para todas las civilizaciones. Pero lo que me resulta muy admirable, como antropólogo, es la capacidad de Japón, en sus manifestaciones más modernas, de sentirse solidario con su pasado más lejano. Nosotros sabemos perfectamente que tenemos «raíces», pero nos cuesta mucho volver a ellas. Existe un abismo que ya no conseguimos franquear. Y las miramos desde el otro lado del abismo. En Japón existe una especie de continuidad, por decirlo así, o de solidaridad que, quizás, no es eterna… pero que sigue existiendo hoy.

J. KAWADA: Como escribió usted, Japón representa, en muchos ámbitos, «un mundo al revés» de Francia. En el trabajo artesanal, que a usted le interesa particularmente, se advierte

de un modo bastante característico. Pero para esclarecer la causa de estas diferencias de costumbres, sin duda habría que tener en cuenta factores ecológicos y físicos, así como culturales.

C. LÉVI-STRAUSS: Eso habría que matizarlo un poco, porque ese Japón «al revés» no lo señalaron primero los franceses sino los portugueses y los italianos, en el siglo XVI. Más tarde, a finales del siglo XIX, Basil Chamberlain[32], quien también escribió sobre Japón, era inglés. De modo que no se trata particularmente de Francia y Japón sino más bien del Viejo Mundo y de Japón, puesto que incluso China, en este sentido, no presenta estas inversiones.

Creo que tiene usted razón al decir que hay que tener en cuenta los factores históricos, ecológicos… Pero me pregunto si eso basta. Porque aunque sea posible encontrar algunas explicaciones de orden técnico y económico para el hecho de que la sierra de arco se use atrayéndola hacia sí en vez de empujándola, es necesario buscar otra explicación para comprender que para enhebrar el hilo se empuje la aguja y no al revés, que se clave la tela en la aguja y no la aguja en la tela, que el torno se mueva con un pie en el Viejo Mundo y con el otro en Japón, y que gire en el sentido de las agujas del reloj en un caso y en el sentido inverso en el otro, que, en el antiguo Japón, se montara a caballo por la derecha, mientras que nosotros montamos por la izquierda, que se metiera al caballo en la cuadra haciéndolo andar de espaldas en vez de hacerle meter la cabeza primero, y así sucesivamente[33].

J. KAWADA: Para estudiar estos fenómenos *topsy-turvy* («patas arriba») en Francia y en Japón, creo que también es necesario tener en cuenta las vicisitudes históricas que podemos reconstruir a través de los documentos escritos o iconográficos. El hecho, señalado por Luís Fróis en el siglo XVI, de que

en Japón se montaba a caballo por la derecha, puede explicarse por una costumbre de la época: el guerrero llevaba entonces un largo arco en la mano izquierda, la *yunde* o «la mano con arco», de modo que tomaba las riendas con la mano derecha, la *mete* o «la mano con caballo». No obstante, algunos aspectos de la vida, como algunas técnicas del cuerpo, presentan una asombrosa tenacidad a pesar de los enormes cambios sobrevenidos en otros aspectos de la vida. Por ejemplo, acaba usted de decir «que el torno se mueva con un pie en el Viejo Mundo y con el otro en Japón…», pero de hecho en Japón no se mueve el torno con el otro pie sino que se mueve con el mismo pie derecho. Ello aporta por lo demás otro ejemplo del carácter centrípeto de la cultura japonesa, que advertimos a través de las vicisitudes históricas. ¿Qué piensa usted de las relaciones entre esos dos ámbitos, la antropología y la historia, en general, y en particular en el caso de las culturas de Francia y Japón?

C. LÉVI-STRAUSS: Estos fenómenos son absolutamente interesantes, en particular para los etnólogos; constatamos que incluso las sociedades que tienen fe en su historia y que preconizan el devenir histórico mantienen, sin ni siquiera darse cuenta, muchas costumbres que no se han visto amenazadas por las circunstancias de la historia, que permanecen, y son, de ese modo, la huella de un pasado muy remoto. Aunque, en Europa por ejemplo, pueda intentarse trazar un frontera en función de si la gente se lava las manos con agua corriente o con agua estancada. Permítame que le plantee la siguiente pregunta (como japonés): cuando usted se limpia las manos en el lavabo, ¿tapa usted el lavamanos o lo deja abierto?

J. KAWADA: Lo suelo dejar abierto.

C. LÉVI-STRAUSS: Yo también. Lo dejo abierto porque probablemente es un atavismo de la Europa oriental, de donde vienen mis ancestros.

J. KAWADA: ¡Ah, claro!

C. LÉVI-STRAUSS: Sí. Mientras que en el mundo latino es más común tapar el desagüe del lavamanos. Menciono un ejemplo magnífico de este tipo, justamente, en el libro que publico en unas semanas[34], dedicado a cuestiones de arte. En él me ocupo de un filósofo del siglo XVIII, un padre jesuita, al que le interesaban los colores: el padre Castel. En alguna parte afirmó: «A los franceses no les gusta el amarillo. Les parece soso, se lo dejan a los ingleses». Pues bien, el año pasado, cuando la reina Isabel II estuvo de visita oficial en Francia, los periódicos franceses de moda se burlaron un poco porque un día usó un traje de chaqueta amarillo, y los franceses decían: amarillo, qué raro, no es adecuado. De modo que existen invariantes que pueden durar muchísimo tiempo a través de las vicisitudes de la historia y creo que esto constituye el material mismo del trabajo del etnólogo.

J. KAWADA: ¿Qué le parece a usted la oposición de la orientación cultural entre Francia y Japón, sobre todo la orientación hacia lo universal de los franceses y la orientación hacia la elaboración de lo particular de los japoneses?

Paul Valéry escribió que la particularidad de los franceses consiste en sentirse hombres del universo y en haberse especializado en lo universal. Los japoneses, por el contrario, jamás han aspirado a ser hombres universales. Más bien tienden a sentirse particulares, muy distintos de los demás, y se consideran impenetrables para los extranjeros al elaborar sus particularidades artísticas y técnicas. Los japoneses han sido, al menos hasta ahora, más receptores que emisores en los intercambios culturales internacionales.

C. LÉVI-STRAUSS: Usted plantea aquí al menos dos cuestiones.

En lo que se refiere a la primera, podría decirse que la lógica occidental se encuentra en parte fundada sobre la estructura de la lengua. Desde este punto de vista me pareció muy significativo que la estructura de la lengua japonesa no haya determinado la estructura de una lógica particular, sino la estructura de una gestualidad (algo de lo que hablábamos hace un instante). Es decir, que una gira en torno a la abstracción y la teoría mientras que la otra —aunque con el mismo afán analítico, el mismo afán de precisión en los detalles, de descomponer la realidad en sus partes esenciales— gira en torno a la acción práctica.

En cuanto a la segunda cuestión… usted dice que Japón ha sido más receptor que creador.

Evidentemente, ha recibido muchas influencias, sobre todo chinas y coreanas, antes de recibir las influencias europeas y norteamericanas. Pero hay algo que me parece impresionante de Japón y es que asimila las influencias de tal modo que las convierte en algo distinto. Y tampoco quisiera olvidar otro aspecto, y es que antes de recibir cualquiera de estas influencias ustedes tuvieron una civilización de Jomon[35], que no solamente creó la cerámica más antigua que existe en la humanidad, sino una cerámica de una inspiración tan original que no es posible encontrar nada equivalente en ninguna otra parte del mundo. No es posible compararla con nada. De modo que desde mi punto de vista esto constituye la prueba de una especificidad japonesa que está en el origen, y de que esta especificidad ha sabido elaborar los elementos recibidos para hacer siempre algo original.

Ya sabe usted que nosotros hemos sido considerados durante mucho tiempo, en Japón, como un modelo que hay que seguir. He oído a menudo a los jóvenes japoneses decir —ante los acontecimientos trágicos que arruinaron Occidente y las crisis que lo desgarran actualmente—: «Ya no

quedan modelos: no disponemos de un modelo que seguir y realmente nos corresponde a nosotros crear nuestro propio modelo». Todo lo que puedo desear y pedir a Japón es que los japoneses sean capaces de elaborar ese modelo (que, de hecho, han recibido del resto del mundo) con la misma originalidad con que lo hicieron en el pasado. Porque con esa originalidad pueden enriquecernos.

J. KAWADA: ¿Cree usted que existe, en la historia de la humanidad, un estado óptimo de la vida humana? Y si es así, según usted, ¿se encuentra en el pasado o en el futuro?

C. LÉVI-STRAUSS: ¡En el futuro no, eso lo descarto!… Además, ese no es el oficio de los antropólogos: nuestro oficio es el pasado. Es una pregunta muy difícil de responder. Porque no basta con decir: me habría encantado vivir en tal época. ¡Debería saber qué posición social habría ocupado yo en esa época! Porque, evidentemente, habría podido… ¡Pensamos siempre en otras épocas del pasado desde la perspectiva de la clase más favorecida y nunca en la de las otras!

De modo que soy incapaz de señalar ninguna época en particular. Más bien diría una época en que existiera aún, entre el hombre y la naturaleza, entre los hombres y las especies naturales, algún equilibrio; en que el hombre no pudiera afirmarse como dueño y señor de la creación, sino que supiera que es parte integrante de esa creación junto con el resto de seres vivos a los que debe respetar. ¿En qué época se ha conseguido mejor esto, en qué época ha sido más verdadero? Ha sido verdadero de diversas formas en diversas épocas, lo único que puedo afirmar es que ¡realmente no en esta!

J. KAWADA: ¿Y tampoco en el futuro?

C. LÉVI-STRAUSS: En el futuro confío poco, cada vez menos.

FUENTES

El lugar de la cultura japonesa en el mundo

El texto de esta conferencia, pronunciada el 9 de marzo de 1988 en Kioto con ocasión de la sesión inaugural del Centro internacional de investigación para los estudios japoneses (Nichibunken), se publicó por primera vez en japonés en el número de mayo de 1998 de la revista *Chuo koron*, Tokio. Más tarde apareció en la *Revue d'esthétique*, n.° 18, 1990, pp. 9-21.

La cara oculta de la luna

Sesión de clausura (sábado 13 de octubre) del coloquio titulado «Los estudios japoneses en Francia», París, 8-13 de octubre de 1979, pp. 255-263.

La liebre blanca de Inaba

Nota sobre las versiones americanas de la historia de la liebre blanca de Inaba, publicada en *Mythes, Symboles et Littérature*, II (textos compilados por Chiwaki Shinoda), Rakuxo, Shimoka Shiwaki (ed.), 2002, pp. 1-6.

Heródoto en el mar de China

Poikilia. Études offertes à Jean-Pierre Vernant, París, EHESS, 1987, pp. 25-32.

Sengai: El arte de adaptarse al mundo

Introducción a *Sengaï moine zen 1750-1837. Traces d'encre*, París, Musées, 1994, pp. 18-30.

Domesticar lo extraño

Prefacio a *Européens & Japonais. Traité sus les contradictions & differences de mœurs*, escrito por R. P. Luís Fróis en Japón, en el año 1585, París, Chandeigne, 2009 (1998), pp. 7-11.

La danza impúdica de Ame no Uzume

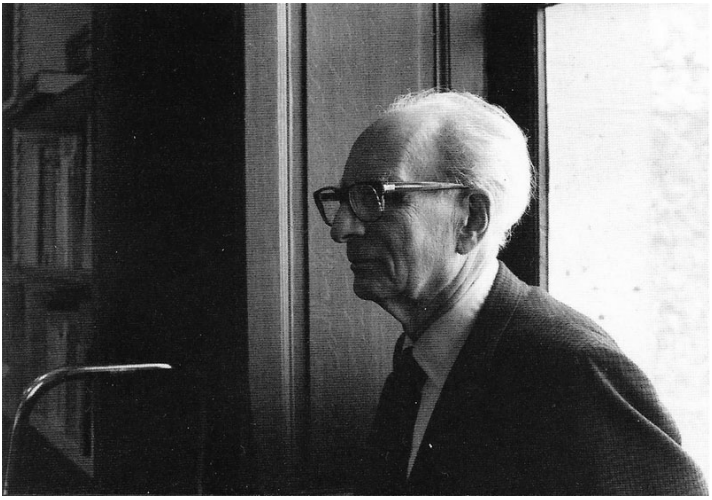
«Quelques réflexions autour du dieu Saruta-Hito», en *Rapport annuel du Forum Sarutahiko*, n.º 4, Ise (Japón), 2001, pp. 10-16.

Una Tokio desconocida

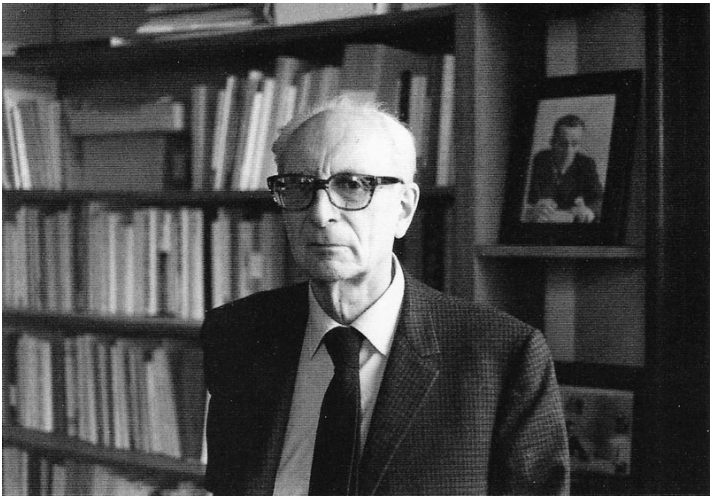
Prefacio a la última edición japonesa de *Tristes trópicos*, 2001, pp. 268-269.

Entrevista con Junzo Kawada

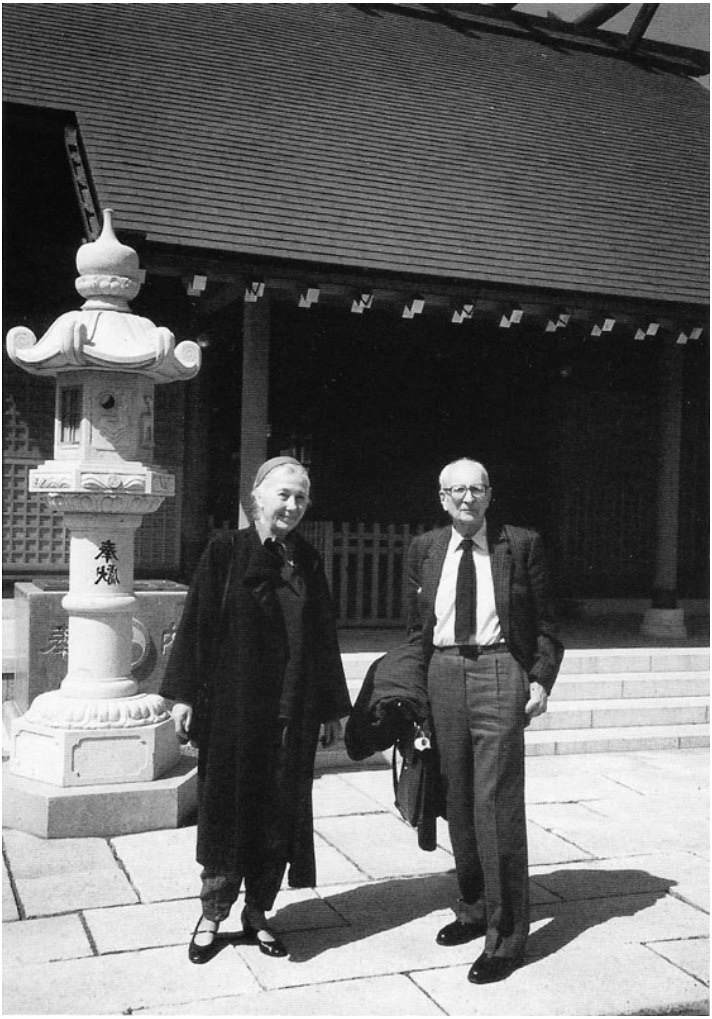
Entrevista realizada en París para la NHK, la televisión nacional de Japón, 1993.



1. Claude Lévi-Strauss en el Laboratorio de Antropología Social del Collège de France, marzo de 1977.



2. Claude Lévi-Strauss en el Laboratorio de Antropología Social del Collège de France, marzo de 1977. A la derecha, en la biblioteca, el retrato de Maurice Merleau-Ponty.



3. Monique y Claude Lévi-Strauss delante del templo sintoísta de Sumiyoshi, Tokio, abril de 1986.

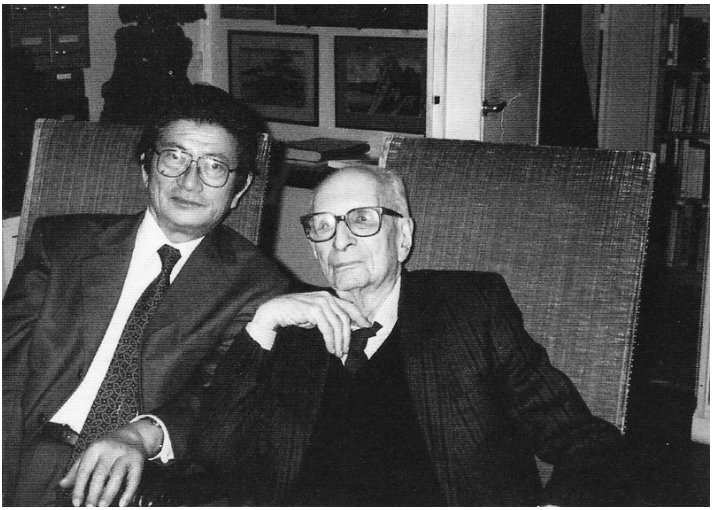
4. En el río Sumida, en Tokio, abril de 1986. En primer plano, Monique y Claude Lévi-Strauss. Detrás, Junzo Kawada (a la derecha), su mujer Machiko Ogawa (en el centro) y Toru Haga (a la izquierda).

5. En el río Sumida, en Tokio, abril de 1986. En primer plano, Monique y Claude Lévi-Strauss. Detrás, Junzo Kawada (a la izquierda), su mujer Machiko Ogawa (a la derecha) y Hidenobu Jinnai (en el centro).

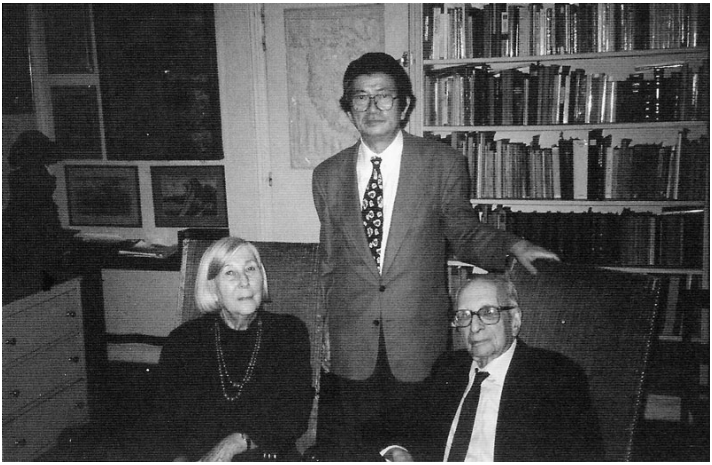
6. Claude Lévi-Strauss en Lignerolles, julio de 1986.

7. Monique y Claude Lévi-Strauss en Lignerolles, en compañía de Junzo Kawada, julio de 1986.

8. Claude Lévi-Strauss con su perra Fanny. Lignerolles, julio de 1986.



9. Claude Lévi-Strauss y Junzo Kawada, octubre de 1995.



10. Monique y Claude Lévi-Strauss en compañía de Junzo Kawada, diciembre de 1997.

CRÉDITOS DE LAS FOTOGRAFÍAS

Cuaderno de fotografías:

© Éditions du Seuil, «La Librairie du XXIe siècle», abril de 2011.

Las fotografías n.os 1, 2, 3, 6, 8 y 9 las tomó Junzo Kawada; la n.º 4, Hidenobu Jinnai; la n.º 5, Toru Haga; la n.º 7, Machiko Ogawa; la n.º 10, Laurent Lévi-Strauss.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS (Bruselas, 1908 - París, 2009) fue antropólogo, profesor de Antropología Social en el Collège de France y una de las grandes figuras de su disciplina, fundador de la antropología estructural y defensor del enfoque estructuralista basado en la lingüística de Saussure en las ciencias sociales. El interés de su obra trascendió el ámbito académico y lo convirtió en uno de los Intelectuales más influyentes del siglo XX. En nuestra lengua se han traducido sus principales obras, entre las que cabe destacar *Tristes trópicos*, *Antropología estructural*, *Las estructuras elementales del parentesco*, *Mitológicas*, *El pensamiento salvaje* o *La antropología ante los problemas del mundo moderno*.

Notas

[1] Charles Baudelaire, «Moesta et Errabunda». <<

[2] Véase «Fuentes» en la presente obra. <<

[3] Véase aquí mismo, «Una Tokio desconocida». <<

[4] Las fuentes de cada uno de los capítulos que componen este volumen se encuentran detalladas en «Fuentes». <<

[5] *Kojiki: crónicas de los antiguos hechos de Japón*, Madrid, Trotta, 2008. *(N. de la t.)*. <<

[6] E. B. Tylor, «Remarks on Japanese Mythology» (conferencia leída el 28 de mayo de 1876), *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. VII, 1877, pp. 55-58. <<

[7] *Kojiki*, L. I, caps. 41-46. <<

[8] *Nihongi*, L. II, caps. 24-50. <<

[9] *Ibid*., L. II, cap. 48. <<

[10] Murasaki Shikibu, *La historia de Genji*, Atalanta, 2009. *(N. de la t.)*. <<

[11] *Cyrano et les Samuraï*, París, Publications orientalistes de France, 1986. <<

[12] Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, París, Plon, 1983. [Hay trad. cast.: *La mirada distante*, Barcelona, Argos Vergara, 1984]. <<

[13] J. A. Gobineau, *Trois Ans en Asie*, II, VII. <<

[14] Véanse pp. 84 y ss., «Heródoto en el mar de China». <<

[15] En *La Recherche de l'absolu* (1834). [Hay trad. cast.: *La búsqueda del absoluto*, Madrid, Nórdica, 2007]. <<

[16] Maruyama Masao, *The Intelectual Tradition in Japan (Nihon no Shiso),* Tokio, Iwanami Shoten, 1961, p. 75. <<

[17] *Kojiki*, cap. 21. Véanse las «Referencias bibliográficas» al final de este artículo, p. 83. <<

[18] Véase Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, p. 259. [Hay trad. cast.: *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, vol. I, México, FCE, 1968]. <<

[19] Claude Lévi-Strauss, *L'Origine des manières de table*, pp. 359-389. [Hay trad. cast.: *Mitológicas. El origen de las maneras de mesa*, vol. III, México, FCE, 1968]. <<

[20] La transcripción de los nombres de los dioses y la división en capítulos del *Kojiki* corresponden a la edición de D. L. Philippi (1968). <<

[21] No obstante, existe una versión del mismo en la historia de Milón de Crotona. <<

[22] Véase, a propósito de este asunto, Claude Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, pp. 401, 462-463. [Hay trad. cast.: *Mitológicas. El hombre desnudo*, vol. IV, México, FCE, 1976]. <<

[23] *Histoires*, Les Belles Lettres, vol. I, pp. 52, 86. [Hay trad. cast.: *Historia*, 5 vols., Madrid, Gredos, 2000]. <<

[24] E. L. Hibbard, «The Ulysses Motif in Japanese Literature», *Journal of American Folklore*, vol. 59, n.º 233, 1946. <<

[25] H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, Londres, Macmillan, 1950, pp. 298-300, 493-494. <<

[26] *Okagami. The Great Mirror. A Study and Translation*, ed. y trad. Helen C. McCullough, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 65. <<

[27] *Samguk Yusa. Legends and History of the Three Kingdoms of Ancient Korea. Written by Ilyon*, traducido por Ha Tae-Hung y

Grafton K. Mintz, Seúl, Yonsei University Press, 1972, pp. 125-126. <<

[28] R.-A. Stein, *Recherches sur l'epopée et le barde au Tíbet*, París, PUF, 1959, pp. 381-383, 411-412. <<

[29] *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2003. *(N. de la t.)*. <<

[30] Véase «La liebre blanca de Inaba». <<

[31] Véanse las fotografías. <<

[32] Véase «Domesticar lo extraño». <<

[33] Véase «Domesticar lo extraño». <<

[34] Claude Lévi-Strauss, *Regarder écouter lire*, París, Plon, 1993, pp. 127-136. [Hay trad. cast.: *Mirar, escuchar, leer*, Madrid, Siruela, 1998]. <<

[35] Véase «El "espíritu Jomon" y el "action painting"» en «La otra cara de la luna». <<

ÍNDICE

La otra cara de la luna 2
Prefacio, por Junzo Kawada 6
La otra cara de la luna 9
- El lugar de la cultura japonesa en el mundo 10
  - Las culturas son por naturaleza inconmensurables 11
  - Los grandes temas de la mitología universal 14
  - El motivo del objeto perdido 18
  - El «espíritu Jomon» y el «action painting» 22
  - De la imprevisibilidad de los seres 24
  - Un cartesianismo sensible 26
  - Sonidos, colores, olores, sabores, texturas 28
  - Principales diferencias entre el pensamiento oriental y occidental 33
- La cara oculta de la luna 37
  - Ilusorio exotismo 39
  - Artes gráficas y cocina 44
  - El grito de los insectos 47
- La liebre blanca de Inaba 51
  - El pájaro del trueno 51
  - La grulla y el cocodrilo 55
  - Referencias bibliográficas 57
- Heródoto en el mar del China 59
  - Al este lo masculino, al oeste lo femenino 59
  - Ritos de iniciación de las mujeres 62
  - El grito del príncipe mudo 66

Sengai. El arte de adaptarse al mundo 71
Liberarse del dualismo 73
Grafitis y caligrafía 80
Domesticar lo extraño 83
La danza impúdica de Ame no Uzume 87
Una anciana mendiga 89
El egipcio Seth y Susanoo 94
Referencias bibliográficas 96
Una Tokio desconocida 97
Entrevista con Junzo Kawada 102
Fuentes 117
Créditos de las fotografías 125
Sobre el autor 126
Notas 127